E.K. Waterhouse
Amsterdam
26 May 1945

RAVENNATISCHE STUDIEN

VON

HANS DÜTSCHKE

DEKHANDEL
ALKEMA
STERDAM

RAVENNATISCHE STUDIEN

BEITRÄGE
ZUR
GESCHICHTE DER SPÄTEN ANTIKE

VON

HANS DÜTSCHKE

MIT 116 ABBILDUNGEN UND EINER HILFSTAFEL

LEIPZIG
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN
1909

»Die Zahl der erhaltenen ravennatischen Sarkophage ist nicht gering, und es besteht die Aussicht, an ihrer Hand eine Entwicklung der spätrömischen Bildnerei mindestens für die ersten Jahrhunderte ihres Bestandes aufzuzeigen. Zur Lösung dieser Aufgabe ist aber dermalen kaum der Anfang gemacht.«
A. RIEGL, Spätrömische Kunstindustrie, S. 101.

DEM KOLLEGEN PAUL STENGEL

IN BESONDERER WERTSCHÄTZUNG

VORWORT.

Von einer vollständigen Geschichte der antiken Kunst sind wir noch weit entfernt. Nicht einmal über das Ziel einer solchen Darstellung herrscht unbedingte Einstimmigkeit. Das kann auch nicht anders sein, solange man sich mit dem Erscheinen des Christentums plötzlich auf einen konfessionellen Standpunkt begibt und den einzig zum Ziele führenden Weg verläßt, der dem formalen Zusammenhang aller künstlerischen Erscheinungen nachgeht.

Ein Werk wie L. VON SYBELS Christliche Antike, in welchem der mit dem ganzen Rüstzeug des klassischen Archäologen ausgestattete Verfasser neue Wege der Forschung in das Dunkel der nachchristlichen Jahrhunderte bahnt, kann darum nicht hoch genug bewertet werden. Und doch ist, glaube ich, auch dieser neue Weg nicht ganz ungefährlich, da er immer noch der Vorstellung Raum läßt, als ob christliche und heidnische Antike Gegensätze seien. Sie sind es vielleicht, wenn man auf den Inhalt der Darstellungen sieht; sie hören auf es zu sein, sobald man den Stil der Werke, ihre Formensprache ins Auge faßt. Es stünde schlimm um die Kunst, wenn ihre Sprache nur für den Konfessionalismus zugänglich wäre. Dann würde man dahin kommen, daß Palestrina oder Liszt nur dem Katholiken, Bach oder R. Wagner nur dem Evangelischen verständlich wären, ein Prinzip, das als noch verkehrter erscheint, sobald man es auf die großen Meister der Malerei anwenden wollte, etwa auf Rafael und Rembrandt.

In den vorliegenden Aufsätzen ist der Versuch gemacht, die Formensprache der Werke der Spätzeit unter dem Gesichtspunkte der geschichtlichen Entwickelung zu untersuchen. Stimmen die gewonnenen Ergebnisse mit der Entwickelung der Geschichte des menschlichen Geistes überein, so darf man sie wohl als berechtigt erkennen. Die Untersuchung beschränkt sich in der Hauptsache auf die plastischen Überreste der Kunst Ravennas. Die Geschlossenheit dieser Gruppe läßt auf eine weniger durch äußere Einflüsse gestörte Entwickelung schließen. Der Vergleich mit der stadtrömischen Kunst ist, wie die Abhandlung über den jugendlichen Christus von Ravenna zeigt, dabei niemals außer acht gelassen worden.

Den Weg zur Erkenntnis habe ich mir durch einen beschreibenden Katalog aller mit Bildern verzierten ravennatischen Sarkophage und Sarkophagfragmente gebahnt. Er diente zunächst nur eignen Zwecken, seine Veröffentlichung aber im ersten Abschnitte dieses Buches dürfte wohl auch von allgemeinerem Nutzen sein. Es ist erstaunlich, wie wenig der allgemeine Ruhm der Bildwerke Ravennas auf sorgfältiger Einzelbeobachtung beruht. Durch letztere bin ich oft zu Schlüssen gekommen, die wenig oder nichts mit der landläufigen Bewertung der Sarkophage zu tun haben. Und doch muß das Hauptziel der archäologischen Forschung das sein, die einzelnen

Denkmäler in die zeitliche Entwickelung einzureihen. Es ist der einzige bleibende Nutzen derartiger Studien. Wohl weiß ich, daß gerade diese Ergebnisse meiner Arbeit auf Mißtrauen und weise Bedenklichkeiten stoßen werden. Es ist ja so leicht, mit Hilfe eines anderen besser zu sehen, wo man vorher gar nichts gesehen hat. Ich habe mir aber trotzdem das Recht eignen Urteils nicht verkümmern lassen wollen. Es kann ja sein, daß ich geirrt habe. Die bestimmte Formulierung meiner Gedanken wird dann um so leichter zu beurteilen sein, und ich habe der Wahrheit mehr gedient, als durch ein schmiegsames Hin- und Hertasten.

Dies Recht der eignen Prüfung habe ich mir selbst so hochgenialen Männern gegenüber wie AL. RIEGL gewahrt, von dem wir alle so viel lernen konnten. Es betrifft das besonders meine stilkritische Untersuchung der beiden Säulensarkophage von San Francesco. Ein anderes Beispiel! Meine Studien haben mir die Bedeutung des Parzensymbols wie des lesenden Mannes auf heidnischen wie christlichen Sarkophagen erschlossen, ja, sie sind eigentlich der Ausgangspunkt meiner Arbeit überhaupt gewesen, und die Titelvignette soll auch dafür der bildliche Ausdruck sein. Ich kann nicht sagen, wie angenehm überrascht ich war, in TH. BIRTs »Buchrolle« eine ausgiebige Bestätigung meiner Gedanken zu finden. Ich erkenne dankbar an, wie viel ich dabei hinzugelernt habe. Aber in der Erklärung der Bildwerke mußte ich erheblich von BIRT abweichen, und der hochverdiente Verfasser wird es mir nicht verargen, wenn ich die Waffen, die ich ihm verdanke, dabei auch gegen ihn gewandt habe. Wir haben sie beide im Dienste der Wahrheit gebraucht.

Ich kann die Namen derer nicht aufzählen, die während meiner Arbeit mich durch freundliche Hinweisung auf diesen oder jenen Punkt gefördert und mir durch liebenswürdige Beschaffung von Photographien und Mitteilungen über mir nicht zugängliche Kunstwerke geholfen haben.

Besonderen Dank aber schulde ich dem kgl. preußischen Kultusministerium, dessen Beihilfe es dem Herrn Verleger erst ermöglicht hat, dies Werk zu veröffentlichen, und der dann nichts versäumt hat, ihm auch ein so hübsches Gewand zu geben.

Berlin, im September 1909.

HANS DÜTSCHKE.

ERSTER TEIL.

KATALOG DER RAVENNATISCHEN SARKOPHAGE.

INHALT.

Seite

1. Mausoleum der Galla Placidia, 1—3 1
2. San Vitale. Im Hofe der Kirche, 4—8 8
   Im Hauptraume der Kirche, 9—11 8
   In der Capella Sancta Sanctorum, 12 9
3. Kathedrale, 13—15 13
4. Palazzo Arcivescovile, 16—25 23
5. Museo Nazionale, 26—49 28
6. S. Agata, 50—53 46
7. S. Francesco. In der Kirche, 54—58 48
   In und neben dem Sepolcreto di Braccioforte, 59—68 56
8. S. Giovanni Battistta, 69 63
9. S. Vittore, 70, 71 64
10. S. Maria in porto fuori, 72 68
11. S. Apollinare in Classe, 73—82 72
12. Vor Porta Nuova, 83 91

1. MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA.

1—3.

1. Sog. Konstantiussarkophag. Lämmer und Paradiesesgarten.

H. 0,94; br. 2,26; t. 0,95. Deckel h. 0,41. Rlfh. 0,03. Grobk., etwas blaugestreifter M. — Gut erhalten. Oft abgebildet, z. B. GARRUCCI, Storia dell' arte crist. (Prato 1880), 355; Vorders. AD. VENTURI, Storia dell' arte it. (Miláno 1901), I, Fig. 204; C. GOLDMANN, Die ravenn. Sarkoph. (Strassb. E. 1906), Taf. VIII, 11. Vgl. Abb. 1a, b. Photogr. ALINARI 10314; RICCI 64/5. — Gleichsam als typisch für die ravennatischen Sarkophage hingestellt, in seiner Eigenart aber doch bis jetzt nicht genügend gewürdigt. Vgl. II, 10, Die Lämmersarkophage, 2.

Der Sk. zuerst erwähnt bei HIERONYMUS RUBEUS, Histor. libri X (Venetiis 1571). Die betreffende Stelle lautet p. 97: »*Cuius Placidiae cadaver in D. Nazarii et Celsi, uti constituerat, sepulturae traditum. Ingredientibus autem id sacellum statim duo sepulcra apparent, dextra unum, alterum sinistra* (Nr. 7 u. 9), *in quibus sepulti feruntur Valentiniani et Honoriae nutricii. In ipso deinde sacelli corpore alia videntur gemina sepulcra, in quorum altero, quod est dextrorsum* (Nr. 3) *Honoriam esse putant; sed, ut opinor, similitudine nominis falluntur, quemadmodum et ii qui alium Honorium Placidiae filium tribuunt. Nam Honorii Caesaris cadaver ibi est inclusum Ravennaque ... Honorius supremum diem clausit. Honoria autem ... Byzantium pulsa, Ravennae neque ad sepulturam data est; in altero ad sinistram* (Nr. 1) *Valentinianum Caesarem, eius cadavere Roma Ravennam importato.*« Indes irrt sich RUBEUS: Honorius ist in Rom beigesetzt worden und zwar im kaiserlichen Mausoleum bei S. Peter, wie RAYNALDUS bei MURATORI, Script. rer. ital. (Mediol. 1825), I, II, 573, C versichert. Ebenda heißt es S. 576 C, daß beide Kinder der Galla Placidia, Valentinian III. und Honoria, zusammen mit der Mutter in der von dieser gebauten Kapelle: »*in solemnissimis et eminentissimis sepulcris ... requiescunt*«. GARRUCCIS a. O., Text zu Taf. 345, vorgebrachte Gründe dagegen beweisen gar nichts. Der Ausdruck RAINALDS ist ganz bestimmt, und nichts ist natürlicher und einleuchtender, als daß die Mutter für sich und ihre Kinder dies Mausoleum hat errichten wollen. Wie ließe sich auch anders die Beisetzung der beiden »*nutricii*« der Honoria und Valentinians III. erklären? Daß die neuere Tradition den Kaisersarkophag (Nr. 1) vielmehr dem zweiten Gatten der Galla, Constantius, zuschreibt, wird auf irgend eine gelehrte Verwirrung vielleicht des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Innere Wahrscheinlichkeit ist nicht dafür geltend zu machen. Constantius war schon 423/4 gestorben, also noch bevor Placidia 425 aus Konstantinopel nach Ravenna zurückkehrte, um die Zügel der Regierung zu ergreifen.

Vorders. Nachahmung einer Holzkonstruktion: In dem ringsum mit einem glatten Rande und (n. innen) profilierter Leiste umrahmten Relieff. erhebt sich der Erdboden, in der Mitte zu kleinem Berge mit abgeflachter Kuppe ansteigend. Aus vier runden Löchern strömen nach entgegengesetzter Richtung die Paradiesesströme herab. Auf dem Berge steht das Christuslamm (n. r.), den Kopf zurückwendend; langer Schwanz mit Klöppelende und schuppenförmig gebildetes Fell. Im flachen Scheibennimbus das Konstantinische Christusmonogramm; die Balken laden leicht aus, die Rhoschlinge biegt zierlich um [1]). An den Berg tritt von r. u. l. je ein Lamm von gleicher Gestalt heran, zu dem mittleren aufblickend. R. und l. von dieser Darstellung je ein Palmbaum mit je drei schöngeschwungenen Laubästen und je zwei Fruchtbündeln (von je drei Datteln).

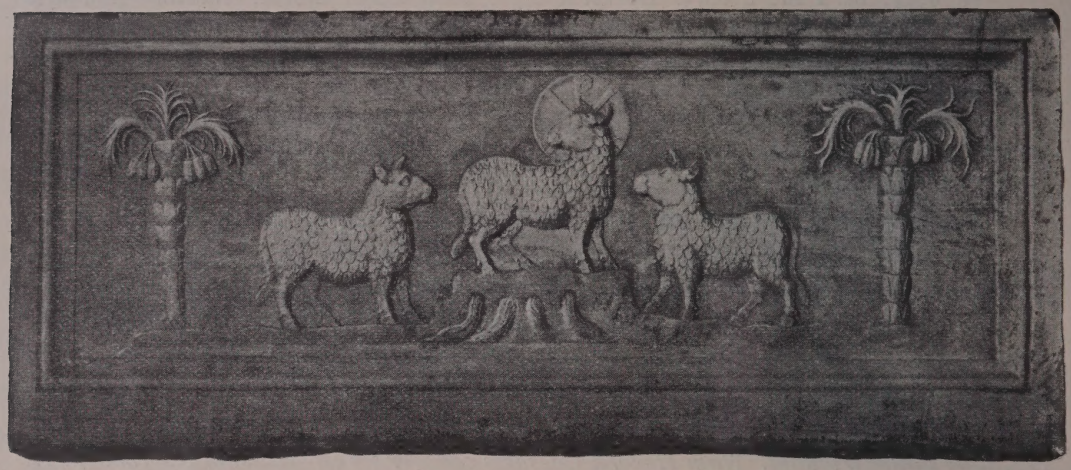


Abb. 1 a (Alinari).

L. Schmals. Auf besonderem Boden hohe Henkelvase mit sprudelndem Wasser [2]). Auf den Henkeln sitzt je eine Taube [3]), von dem Wasser nippend; r. und l. je eine Palme von der Art wie auf der Vorders., der Stamm etwas einfacher.

R. Schmals. glatt [4]).

---

[1]) Da die Bedeutung des Christuslammes durch das Monogramm gesichert ist, können die beiden Lämmer zur Seite nur die beiden Hauptapostel Paulus und Petrus symbolisieren. In der Zwölfzahl und Lämmergestalt umgeben sie Christus auf dem venetianischen Relief an der Westecke der Nordwand von S. Marco, hier durch die Inschrift οἱ ἅγιοι ἀπόστολοι sichergestellt. — Der Nimbus soll nach Ad. Krücke, D. Nimbus und verwandte Attribute in der frühchr. K. (Strassb. E. 1905), 79, zuerst um die Wende des 4. Jahrhunderts auftreten. Allein bei einem Attribut, das so unmittelbar aus der antiken Kunst herausgewachsen ist, wird es kaum an älteren Versuchen gefehlt haben. Mit Beginn des 4. Jahrhunderts war der Nimbus jedenfalls durchgedrungen.

[2]) Über dies Paradiesessymbol s. II, 2, Hadespalast und Himmelshalle, 3. Vgl. auch S. 62, A. 1.

[3]) Über dies Symbol vgl. zu S. 134 f.

[4]) Diese ungleiche Behandlung der Seiten tritt schon bei den römischen Sarkophagen des ersten Jahrhunderts hervor. S. C. Robert, D. ant. Sarkoph. (Berlin 1890), S. 162. Der Grund dazu braucht aber nicht immer in der Art der Aufstellung des Sarkophages gesucht zu werden. Vgl. auch zu S. 6, A. 1.

Rücks. roh behauen, mit einem Loche [1]).

Deckel (Abb. 1b) ein glattes Giebeldach mit Akroterien. Diese an der Vorders. profiliert. Im vorderen Relieff. l. Christus-Mon. mit ausladenden, am Ende ausgeschweiften Balken und umliegender, nicht ganz herangezogener Rhoschlinge, r. desgl., jedoch mit A und Ω zwischen den Armen [2]). Dasselbe Chr.-Mon. auf der r. Deckelnebens. wiederholt.

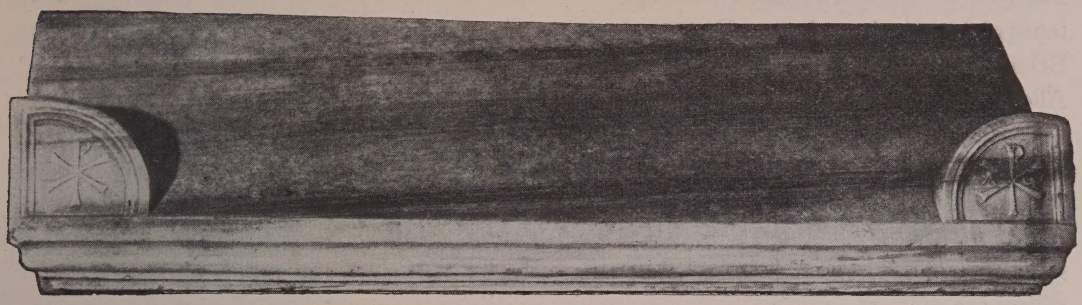


Abb. 1b (Ricci).

2. Sog. Sarkophag der Galla Placidia.

H. 1,24; br. 2,52; t. 1,16. Deckel h. 0,78. Grobk. Marm. — Ränder nur roh behauen, vielleicht einer metallenen Bekleidung wegen, worauf auch die am Deckelrande in regelmäßigem Abstande vorhandenen Einkerbungen hindeuten; andere auf der Vorders. scheinen willkürlich zu sein und rühren vielleicht von den Angriffen von Grabesräubern her. Ein großes fast kreisrundes Loch der Rücks. wieder zugesetzt.

Herkunft und Zuweisung des Sarkophages an Galla Placidia ist dokumentarisch nicht beglaubigt. Sie stützt sich indessen auf die Tradition (s. auch C. Ricci, Ravenna, Bergamo 1905, 13), die sich gern auf die Größe des Sk.s zu berufen pflegt, obwohl freilich der Hauptsarkophag im Braccio Forte (Nr. 68) noch etwas breiter ist. Auf die imponierende Größe geht auch vielleicht die Überlieferung zurück, daß Galla Pl. nicht liegend, sondern auf einem Throne sitzend beerdigt sei. Rubeus a. O., 97 sagt darüber: »*In fronte ingens sepulcrum ex marmore eleganter* (!) *fabricatum; ibi sepultam tradunt* (!) *Placidiam, non, ut moris est, iacentem, verum sedentem in praeclara sella, quemadmodum plurimi se vidisse affirmant* (!). *Nam in parte sepulcri posteriore foramen aderat, quod nunc gypso obstructum est.*« Der letztere Umstand läßt keinen Zweifel darüber, daß unser Sk. gemeint ist; aber die Bemerkung »*eleganter fabricatum*« hat nur dann Sinn, wenn man mit der Überlieferung einen silbernen Bezug des Sk.s annimmt, von dem natürlich keine Spur mehr vorhanden ist. Fast hundert

[1]) Derartige Löcher können wohl nur dazu gedient haben, den Ausfluß der wässerigen Stoffe der Leiche zu bewirken. Oft finden sich ihrer mehrere, bisweilen fehlen sie auch. In luxuriöser Weise ist dafür bei dem Sk. 56 durch eine Abflußplatte Nr. 46a gesorgt worden. Bei Sarkophagen, die später als Brunnentröge benutzt wurden, dienten die Löcher natürlich zur Leitung der Röhren.

[2]) Dieselbe Form bei den Kreuzmonogrammen, welche die Rosetten des östlichen und westlichen Mosaiktonnengewölbes des Mausoleums schmücken. Über Gleichzeitigkeit der Arbeiten an den Mosaiken wie dem Sarkophage s. II, Die Lämmersarkophage, 2.

Jahre später als RUBEUS beschreibt nun aber GIROLAMO FABRI, Le sagre memorie di Ravenna antica (In Venetia 1664) den Sk. folgendermaßen: *mà il più nobil Sepolcro, che qui si veda, è quello in capo alla Chiesa* (sc. Nazarius und Celsus) *dopo l'altare* — jetzt in S. Vitale — *poicchè non solo* (!) *è di grandezza notabilmente maggiore degli altri quattro* — zwei davon jetzt vor S. Vitale, Nr. 7 und 8 —, *mà anche di marmo più fine* (!), *e in questo sontuosissimo* (!) *avello fù sepolto il corpo della mentovata Galla Placidia.*« Diese Angaben widersprechen dem Tatbestand, und man müßte, wenn man nicht an einen Irrtum FABRIS denken will, annehmen, daß i. J. 1664 der silberne Belag noch vorhanden war, und sich der Ausdruck »*nobile intaglio*« auf ihn bezieht. Allein das ist schon an und für sich nicht wahrscheinlich, denn FABRI würde von dem edlen Metall wohl ein Wort gesagt haben. Außerdem hat der Ausdruck »*marmo più fine*« höchstens den beiden Sarkophagen gegenüber Geltung, die jetzt vor S. Vitale stehen (Nr. 7 und 8). In den Sacre Memorie di Ravenna von ANT. TARLAZZI (Ravenna 1852) wird der Sk. (S. 374) als »*priva di ornamenti, forse perchè, come è narrato, era coperta di lamina d'argento*« bezeichnet. Ich bin außerstande, in diese verworrene Überlieferung Klarheit zu bringen. Wenn man nun aber gar bei AGNELLUS, der die älteste Quelle für die ravennatische Kirchengeschichte bildet, bei MIGNE, Patrol. romana (Paris 1804), T. CVI, 537 liest: »*sepulta est Galla Placidia in monasterio sancti Nazarii, ut aiunt multi* (!), *ante altarium infra cancellos, qui fuerunt aere et qui nunc lapidei esse videntur*«, so muß es doch überraschen, daß nicht einmal mehr zu AGNELLUS' Zeiten, also etwa 400 Jahre nach dem Tode Galla Placidias — AGNELLUS schrieb sein Buch i. J. 839; s. Corp. Inscr. lat., X, 1, p. 1 — eine sichere Überlieferung über das Grabmal der G. Pl. vorhanden war. Daß übrigens die Benediktiner, denen später die Obhut der Grabkapelle anvertraut war, hier allerlei bauliche Veränderungen vorgenommen haben müssen, deutet TARLAZZI a. O., 374 an; z. B. verlegten sie 1774 den Eingang auf die l. Seite des Mausoleums. Ein literarischer, unzweideutiger Beleg für die Zuweisung des Sk.s an Galla Placidia läßt sich also nicht erbringen. Will man aber trotz aller Unsicherheit der Überlieferung daran festhalten, so würde sich der Zustand des Sk.s nur unter der Annahme erklären lassen, daß man sich erst nach Beginn der Arbeit entschloß auf plastischen Schmuck zu verzichten und eine Bekleidung von edlem Metall anzufertigen. Der kostbare Belag aber wird die Gier der Räuber gereizt und die Zerstörung des Sk.s veranlaßt haben.

Photogr. RICCI, 673.

Die Vorders. zeigt eine Tabula ansata mit roh zubehauenen Rändern, die Rücks. eine ähnliche, nur in etwas einfacherer Form.

Der Deckel ein giebelförmiges Dach mit Eckakroterien, nur roh zubehauen.

3. Sog. Honoriussarkophag. Lämmer mit Paradiesesgarten und Himmelshalle.

H. 1,03; br. 2,255; t. 1,18. Deckel 0,62 (?); Rlfh. 0,03. Grobkörniger M. Im ganzen gut erhalten, doch ist der vordere Deckelrand etwas bestoßen. — Abb. GARRUCCI a. O., 356; Vorders. VENTURI a. O., I, Fig. 203 und sonst; Abb. 2; Photogr. ALINARI 10313; RICCI 6213.

Der Sk. muß, was aus der Bemerkung bei RUBEUS a. O., S. 97 — s. zu Nr. 1, S. 1 — hervorgeht, 1571 hier gestanden haben; vermutlich ist er nie von seinem Standorte entfernt worden. Vgl. S. 6, Anm. 2. — Über seine mutmaßliche Zuweisung s. zu Nr. 1, S. 1.

Vorders. Oben und unten (breiterer) Rand. R. und l. je ein viermal kannelierter Pfeiler, mit Hohlkehle als Basis und Akanthuskapitell (Hilfstafel 4). Die Kapitelle sind durch einen dreigeteilten Architrav verbunden. In dem so gebildeten Relieff. drei spiralförmig kannelierte Säulenpaare über Platte und attischer Basis. Die

Abb. 2 (Alinari).

Kapitelle bestehen aus je zwei gegeneinander gekehrten, gut geschnittenen, zackigen Akanthusblättern, mit hervortretenden Rändern wie bei den Eckpfeilern (Hilfstafel 4); in der Mitte der gekerbten Deckplatte je eine vierblättrige Rosette. Die beiden l. von etwas anderer Art wie die andern. Die beiden äußeren Säulenpaare durch je einen gegliederten Archivolt verbunden, der mit einer Muschelnische (Concha) ausgefüllt ist. Das Schloß der Muschel (mit Perle) biegt sich von unten vor und zeigt den feingekerbten Rücken. Die Muschel l. hat dreizehn, die r. vierzehn Fächer. Das mittlere Säulenpaar durch einen profil. Giebel verbunden, zu dessen Seiten l. eine sechs-, r. eine fünfblättrige Rosette angebracht ist. In den drei so entstandenen

Hallen, welche als Portale der Himmelshalle zu betrachten sind — s. II, 2, Hadespalast und Himmelshalle, 2 —, steht r. und l. ein an den Enden ausladendes Kreuz (aber ohne Vögel, welche GOLDMANN a. O., 13 erwähnt), in der Mitte ein ebensolches, höheres, auf dessen Armen zwei pickende Vögel sitzen. Das Kreuz erhebt sich auf einem Berge, von dem die vier Paradiesesströme herniederrinnen, und vor dem Kreuze steht ein Lamm n. l., den Kopf n. r., mit zu kurzen Beinen und langem, am Ende umbiegendem Schwanze. Das Fell ist aus Schuppen gebildet, die etwas länglich spitz sind und durch eine Vertiefung in der Mitte fast den Eindruck von Federn machen.

L. Schmals. R. und l. je ein dreifach kannelierter Pfeiler, dessen Blätterkapitell nur angelegt ist. In dem etwa 0,025 tiefen Relieff. eine sorgfältig ausgearbeitete Vase auf kurzem Fuße mit schönen Henkeln, über dem Bauche mit Perlstab abgeschlossen. Auf dem Rande der Vase zwei zierliche Tauben, von dem nicht angedeuteten Wasser nippend. Der obere Rand nicht ausgearbeitet [1]).

R. Schmals. entspricht der l., nur ohne die Tauben.

Rücks. entspricht der Vorders., jedoch nicht ausgearbeitet und mit vier (!) Rosetten in den Wandzwickeln [2]). — Der Deckel bildet ein Tonnengewölbe mit schönen breiten Schuppenziegeln, vorn und hinten durch ein eingekerbtes Flechtband umrandet, der Rand der Wölbung enthält r. und l. einen leidlich geratenen Eierstab, doch ist der Raum zwischen den Eiern bald mit einem Pfeil mit Widerhaken, bald mit je zwei mit der Spitze gegeneinander gekehrten Dreiecken gefüllt [3]).

L. Deckels. Der Rand mit Flechtband nur vorn ausgearbeitet (vgl. zu Anm. 1). Auf der Reliefffläche ist die untere Hälfte zu einem Felde ausgespart, in welchem sich zur Seite eines teilenden Pfeilers je zweimal ein Flechtband in je vier Schlingen hinrollt. Der Pfeiler ist oben bienenkorbartig abgeschlossen [4]), und auf der Kuppe erhebt

---

1) Das kann Zufall sein oder die Folge davon, daß der Besteller drängte. Vergleicht man aber die Beobachtungen O. PUCHSTEINS (Jahrb. d. arch. Inst., 1902, 113) über die Steinmetzarbeiten an syrischen Bauten, besonders von Baalbek, welche fast nie durchweg vollendet erscheinen, so daß man glauben muß, es gehöre diese Kontrastwirkung zum Zeitgeschmack, so wäre denkbar, daß die syrischen Bischöfe Ravennas — sie waren bis dahin weit in der Überzahl — diesen Geschmack aus ihrer syrischen Heimat mitbrachten.

2) Die reicher angelegte Seite muß also ursprünglich zur Vorderseite bestimmt gewesen sein. Man begnügte sich eben mit einer Vorderansicht des Sk.s, weil die Aufstellung in einem Kreuzende des Mausoleums eine bequeme Gesamtansicht doch ausschloß. Die Aufstellung des Sk.s kann also als die ursprüngliche bezeichnet werden. Andererseits begegnet freilich diese Ungleichheit der Behandlung schon bei älteren griechischen Sarkophagen. S. C. ROBERT, Die ant. Sarkophage (Berlin), II, S. 162 und III, 2, S. 268 zu LXX, 216.

3) Pfeil mit Widerhaken zwischen Eiern in der Architektur des Ostens besonders beliebt. Vgl. Fr. STUDNICZKA, Tropaeum Traiani (Leipzig 1904), 99, A. 85. Wir begegnen ihm schon am Vespasiantempel in Rom. S. DURM, Handb. d. Archit., II, F. 467 zu S. 419. Auf den Osten weist übrigens der Pfeil des ionischen Kapitells an den Caracallathermen; die entsprechenden Kapitelle aus S. Maria in Trastevere sind mit ägyptischen Götterköpfen geschmückt. S. IWANOW, Architekt. Studien, Heft III, 8. — Das alles schließt natürlich nicht aus, daß der Pfeil (oder Dreizack) später als Symbol des Christentums figuriert hat. Seine Entstehung aber dürfte ausschließlich in der malerischen Auflösung des plastisch gedachten Eierstabes zu suchen sein. Vgl. Bull. crist., 1901, 213.

4) Also wie der Stein des Gottes von Emisa. Anspielung? Vgl. STUDNICZKA in Röm. Mitteil., XVI, 1901, 274, A. 2 und die Münzabb. Taf. XII, 5.

sich ein dreifach geriefelter Kreis mit Schleife, der das geriefelte Christ.-Mon. trägt. Die Rhoschlinge ist nicht angeschlossen[1]). Im Kreuzungspunkte eine Perle[2]). Unter den Kreuzesarmen l. A, r. Ω. Die Buchstabenform wie bei Nr. 1, die Balken alle leicht geschwungen und ausladend.

R. Deckels. Auf besonderem Boden schreitet r. und l. je ein Lamm (r. Hinterbein des r. Lammes abgebr.) auf die aus der Bodenerhebung hervorwachsende Palme heran, von den herabhängenden Fruchtbündeln naschend. Die Flocken der Lämmer auch schuppenförmig gebildet, aber nicht von der Regelmäßigkeit wie bei Nr. 1. Der umgebende Rand etwas einfacher wie auf der Gegenseite.

---

[1]) Auf diese Einzelheit ist kein Gewicht zu legen. Auch in dem Chr.-Mon. in dem Goldrankengewölbe des Mausoleums sind die Rhoschlingen nicht immer gleichartig. KURTH, Mosaiken v. Ravenna (Berl.-Leipz. 1901), 53 f.

[2]) Der Knopf als Nachbildung einer Perle empfahl sich gerade an dieser Stelle als Schmuck, wo die Kreuzung der Riefelung zu verdecken war. Sein Fehlen wirkt (wie bei Nr. 58) bei einem geriefelten Kreuze unschön.

2. SAN VITALE.

Im Hofe der Kirche. (4—8.)

4. Sk. aus blaugestreiftem, grobkörnigem M. H. 0,61; br. 2,10; t. 0,84. Unten r. abgestoßen, Vorders. übertüncht. Deckel aus Ziegelsteinen mit Kalkbewurf modern. Auf den Schmalseiten ein oblonger Rahmen in Rillenform eingehauen.

5 und 6 roh behauene Steinkasten mit modernem Deckel.

7. Steinerner Sk. (angelehnt). H. 0,66; br. 2,26; t. 0,60. Deckel h. 0,59. An den Schmalseiten Spur einer Basis, sonst roh zubehauen. Der gut erhaltene Deckel ein hohes Giebeldach mit vier sehr breiten Akroterien. An der r. Schmals. Ausflußloch. Dieser und der folgende Sk. soll früher zur Seite des Eingangs des Mausoleums gestanden haben. S. zu S. 1 die Bemerkung aus Rubeus.

8. Sk., angelehnt. H. 0,46; br. 2,13; t. 0,62. Deckel h. 0,42. Blaustreifiger, grobkörniger M. Herkunft s. zu Nr. 7. Durch Tünche verdorben.

Der nicht zugehörige Deckel aus anderem Stein bildet ein giebelförmiges Dach mit breiten Akroterien. Seinen Klammerlöchern entsprechen solche auf den Sarkophagseiten nicht. Auf jeder Seite des Deckels in der Mitte ein geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden. (Rlfh. 0,02.)

Im Hauptraume der Kirche. (9—11.)

9. Sarkophag mit Himmelshalle und Kreuzen.

H. 0,68; br. 2,31; t. 1,05. Deckel h. 0,31 (ohne Bosse). Grobkörniger M. Weder Klammerlöcher noch Ausflussloch.

Vorders. R. und l. je ein glatter, runder Eckpfeiler mit Basis (und sehr undeutlichem) Kapitell, durch einen schmalen Gebälkstreifen verbunden. Oben Rand, unten Basis. Auf der Vorders. die moderne Inschrift:

A ☧ Ω
PER
LA PATRIZIA GENTE
DA PORTO
RAVENNATE
IN · PERPETVO
PACE

L. Schmals. Ringsum profilierter Rand. Im Felde ein flaches, glattes Kreuz; die Enden etwas ausladend.

R. Schmals. wie l.

Der Deckel ein hohes Giebeldach mit glatten Akroterien. Es ist auf der Vorders. wagerecht geteilt, so daß der obere Teil mit je einer Ausbiegung etwas übergreift und r. und l. einen runden Rand bildet, ebenso die Firstleiste. Beide Deckelseiten zeigen in einem Giebeldreieck mit profiliertem Rande ein glattes Kreuz mit ausladenden Enden.

10. Steinerner Sk. (h. 0,82; br. 2,33; t. 0,93; Deckel h. 0,62) mit Grabsymbolen. Unten ringsum schmaler Vorsprung. Die Ecken auch an der Basis rechteckig ausgeschnitten.

Vorders. In der Mitte flaches, rechteckiges Inschriftfeld, wohl später eingearbeitet. Darin:

MARCHIONIBVS DECABALLIS
P · CLELIA · R · C
PACEM
1824.

R. und l. davon in flachem Relief je ein Kreuz mit spitzwinklig ausladenden Enden. Schmalseiten glatt, Rücks. nicht sichtbar. Deckel ein Giebeldach mit breiten, glatten Akroterien.

11. Steinsarkophag mit Kreuz. (H. 0,70; br. 2,10; t. 0,70; Deckel h. 0,32.) Sehr verwittert. Vorn unten ein Stück der Basis abgebr. Klammerlöcher z. T. verschmiert. Der zu große Deckel von anderem Stein und anderer Erhaltung. — Ringsum schmale Basis. Jede der drei Seiten (Rücks. unsichtbar) bildet eine Tafel mit profiliertem Rand. Darin vorn ein flaches, glattes Kreuz mit leicht ausladenden Enden. Deckel ein tonnengewölbtes Dach, ringsum mit flachem Rande. In der Mitte der Vorders. Wappenschild (mit Baum) eingemeißelt, und l. und r. davon:

ALEXÂDER MORÂDVS

Schmale Firstleiste.

In der Capella Sancta Sanctorum.

12. Sarkophag des Exarchen Isaak. Anbetung der Magier, Lazarus, Daniel.

H. 0,69; br. 2,16; t. 0,72. M. — Deckel, von anderem M. (nicht zugehörig), h. 0,42. Über das Verhältnis der Rlfh. der vier Seiten untereinander s. II, 7, 1. — Mehrfach bestoßen. In der Mitte der Vorders. ein ziemlich großes, wieder ausgefülltes Loch. In den Seiten des Deckels Klammerlöcher, denen auf den Schmalseiten des Sk.s solche nicht entsprechen. Die Annahme, als ob Deckel und Sk. zusammengehören, ist also ebenso haltlos, wie es alle darauf gebauten kunstgeschichtlichen und stilistischen Folgerungen sind. Der Marmor des Deckels ist außerdem dunkler gestreift. Der Grat des tonnengewölbten Deckels, der wohl ein Kreuz mit ausladenden Enden bildete, scheint abgemeißelt zu sein, wohl um die Inschrift anzubringen. Der Deckel ist also vielleicht auch zweimal benutzt worden. — Abb. (ganz entstellt) Ciampini, Vetera monimenta (Roma 1699), Tab. III, Ga. H.;

C. Spreti, Desiderio Spreti, de ampl., evers. et rest. urbis Ravenn. (Ravennae 1793), I, T. 8, mit den Beschädigungen wie heute, aber falschem Kreuznimbus bei Christus; Garrucci a. O., 311, 2; zum Teil nur Vorders.: Cattaneo, L'Architettura in Italia (Venezia 1888), p. 23; Ad. Venturi, La Madonna (Milano 1900), 263; Van den Ghein, Acad. r. d'arch. de Belgique, Bulletin, 5me série des annales, 2, III (Anvers 1902), Fig. 1 zu p. 197 f.; C. Goldmann a. O., Taf. VII f. Vgl. Abb. 3. Photogr. Alinari, 18130; Ricci, 50. — Die Inschrift mit der latein. Übersetzung bei Camillo Spreti a. O., danach bei Garrucci a. O., V, p. 23, unvollständig und verdorben bei Goldmann a. O., 12.

Unten glatter Rand. Oben Leiste mit dorischem Kyma, getragen von je zwei spiralförmig kannelierten Ecksäulen mit glattem Blattkapitell (Hilfst. 5) und Rosette an der geriefelten Deckplatte; plump profilierte Basen.

Vorders. L. sitzt auf Faltstuhl (Beine abgebr., nur das Querholz und die beiden oberen Gelenke der Vorderstützen erhalten) über einem Kissen Maria, das r. Bein frei über das l. geschlagen, und hält auf dem r. Knie das Christuskind (n. r.). Bekleidet ist sie mit Schuhen (r. Fuß halb abgebr.), Untergewand und einem auf dem

Abb. 3 (Alinari).

Kopfe aufliegenden Mantel, dessen eines Ende über die l. Schulter zurückgeschlagen ist. Das Jesuskind (r. Arm fast ganz abgebr.) hat kurzlockiges Haar. In seinem Scheibennimbus das Christus-Mon. mit umbiegender Rhoschlinge wie auf Sk. 1; es streckt die zu lang geratene L. n. r. vor. Bekleidet ist es mit Ärmelgewand und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, unter dem r. Arm vorgenommen und über die l. Schulter zurückgeschlagen ist. Von r. nahen eiligen Schrittes, das l. Bein vorsetzend, die drei jugendlichen Magier (abgebr. alle l. Arme, ebenso Unterschenkel). Sie tragen Schuhe, Hosen, zweimal im Bogen aufgerafften, gegürteten Chiton und über der Brust mit Knopf befestigten Mantel, der hinten in weitem Bogen flattert. In der vorgestreckten R. halten sie je eine mit Goldstücken gefüllte Schale. Unter ihren phrygischen Mützen (Zipfel bei 1 und 3 abgebr.) kommt das lockige Haar (feine Bohrlöcher!) hervor. Die Zipfel der Tiara lagen, wie 2 beweist, flach und rund an [1]).

[1]) Das spitze Emporragen der Tiara kam nur dem Großkönige zu. Vgl. Xen., Anab., II, 5, 23. S. Brandis, Münzwesen in Vorderasien, 241, A. 6.

Der mittelste wendet sich zu seinem Nachfolger zurück. Die Köpfe der Magier, ihre nachgesetzten Beine und der Kopf des Jesuskindes sowie dessen Arme und Beine lösen sich ganz vom Grunde ab. L. über Maria ein sechsstrahliger Stern[1]).

L. Schmals. In einem ebenso wie auf der Vorders. eingerahmten Relieff. — der Rand oben nur roh behauen — schreitet der jugendliche Christus mit kurzlockigem Haar n. r., bekleidet mit langem Untergewand und umgeschlagenem Mantel. Die L. ist gesenkt, die R. (abgebr.) war erhoben zu dem über fünf Stufen und Quaderbau sich erhebenden, aus zwei runden Säulen (profilierte Basis und Blätterkapitell — Hilfst. 5) gebildeten Grabbau, in welchem der von Kopf bis zu den Füßen in Mumienbinden eingewickelte Lazarus steht (starkes Relief).

R. Schmals. In dem wie auf der Vorders. umrahmten Relieff. — das Kymation weniger fein wie auf der Vorders. — steht der wie ein Magier der Vorders. bekleidete Daniel (l. Spielbein), beide offnen Hände zur Seite streckend. Unter ihnen sitzt r. und l. je ein hungriger (Rippen angegeben) Löwe mit großer Mähne, den Rachen aufsperrend und zu Daniel aufblickend (starkes Relief).

Rücks. Über muschelförmiger Erhöhung (Schloß oben) ein Schild, darin das doppelt geriefelte, radförmige Chr.-Mon. mit ausladenden Enden und einer Scheibe in der Mitte. Von beiden Seiten tritt je ein schön gearbeiteter Pfau heran, hinter dem je ein Palmbaum mit scharf gezeichneten Zweigen und je zwei Fruchtbündeln (je drei Datteln), die über den oberen Rand (Ring) des Stammes herabhängen, dargestellt ist. Das lesbische Kymation fehlt am oberen Rande.

Auf der Vorders. des gewölbten Deckels in der Mitte ein glattes Kreuz mit ausladenden Enden und r. und l. daneben die Inschrift:

+ ἐνταῦθα κεῖται ὁ στρατηγήσας καλῶς
Ρωμήντε φυλάξας ἀβλαβῆ καὶ τὴν δύσιν
τρὶς ἐξ ἐνιαυτοῖς τοῖς γαληνοῖς δεσπόταις
Ἰσαάκιος τῶν βασιλέων ὁ σύμμαχος
ὁ τῆς ἁπάσης Ἀρμενίας κόσμος μέγας·
Ἀρμένιος ἦν γὰρ οὗτος ἐκ λαμπροῦ γένους.
Τούτου θανόντος εὐκλεῶς ἡ σύμβιος
Σωσάννα σώφρων τρυγόνος σεμνῆς τρόπῳ
πυκνῶς στενάζει ἀνδρὸς ἐστερημένη,
ἀνδρὸς λαχόντος ἐκ καμάτων εὐδοξίαν
ἐν ταῖς ἀνατολαῖς ἡλίου καὶ τῇ δύσει.
στρατοῦ γὰρ ἦρξε τῆς δύσεως καὶ τῆς ἑῴ.

(A, E, C, V, Z, ΘΘ) Akzente und Spirituszeichen angegeben. GARRUCCI erwähnt vier gleichschenklige Kreuze auf dem Deckel, die ich nicht bemerkt habe.

[1]) BARBIER DE MONTAULT hat in der Rev. de l'art chr., 1897, 108 darauf hingewiesen, daß sich in dem sechsstrahligen Stern vielleicht das radförmige Christusmonogramm verbirgt, und KURTH a. O., 116, A. 2 sucht die Annahme einigermaßen wahrscheinlich zu machen. An unserer Stelle kann davon nicht die Rede sein, da a Christus selbst das Konstantinische Monogramm trägt.

Auf der Rücks. des Deckels die lateinische Übersetzung der Inschrift (S. MIGNE, Patrol. rom. — Paris 1864 —, CVI, 592 nach MONTFAUCONS nicht ganz genauer Abschrift):

Graeci epigrammatis versio latina: || *hic iacet qui bonus dux extitit, Romam incolumem tutatus et occidentem* || *tranquillis principibus ter sex annis Ysaacius, regum socius,* || *universae Armeniae ornamentum magnum; Armenius enim erat hic ex claro genere;* || *hoc mortuo gloriose socia vitae Susanna prudens more castae turturis* || *frequenter suspirat viro privata, viro, qui sortitus est ex laboribus gloriam* || *in ortu solis et occasu; orientis enim duxit exercitum et occidentis.*

Über die kunstgeschichtliche Stellung des Sarkophagreliefs s. II, 7, Der Sarkophag des Exarchen Isaak.

3. KATHEDRALE.

13—15.

In der Kapelle der Madonna del sudore:

13. Sog. Sarkophag des h. Rinaldo. Christus in der Himmelshalle zwischen Paulus und Petrus. Paradiesesgarten.

H. 0,89; br. 2,37; t. 1,102. Rlfh. 0,06. — Grobkörniger M. — Ob der Deckel antik, erscheint zweifelhaft; zugehörig ist er jedenfalls nicht. Er ragt an beiden Schmalss. über und ist hinten nur oberflächlich bearbeitet, während das Relief des Sk.s auf allen Seiten sorgfältig ausgeführt ist, der Sk. also, aber nicht der Deckel für eine freie Aufstellung berechnet war. Bei seiner Ausführung scheinen Motive des Magiersarkophags Nr. 12 als Vorbild gedient zu haben. — Schöne Erhaltung des kunstvoll geglätteten Reliefs, bei dem eigentlich nur das Gesicht Christi etwas bestoßen ist. Keine Klammerlöcher, aber auf der r. Schmals. ein durchgehendes Loch. — Steht vorn auf Löwenfüßen, die auf schräg gestellter Platte ruhen, hinten auf Konsolen. — Abb. Garrucci a. O., 345, 1—3. Vorders.: Kraus, Gesch. d. chr. K. (Freiburg Br. 1896), 239, Fig. 194; Venturi a. O., I, Fig. 200; Al. Riegl, Kunstindustrie, Fig. 26; Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder (Freiburg Br. 1902), 71; C. Goldmann a. O., Taf. V, 5 und sonst. Rücks.: Bolletino d'Arte, II (1908), Nr. 2, p. 4, Fig. 2 (Santi Muratori); vgl. Abb. 4 u. 5. — Photogr. Alinari 18089 (Vorders.); Ricci (alle Seiten) 195/6.

Älteste Erwähnung in den am Ende des 14. Jahrh. abgeschlossenen »Analecta« als Fortsetzung zu Agnellis Pontificale (bei Migne a. O.), wo zu dem Tode des h. Rinaldo Concoreggio 1321 bemerkt wird: »*In Ecclesia majore de Ravenna in area juxta altare S. Mariae in medio ecclesiae*«; später wurde der Sk. als Gegenstück zu Nr. 14 an die Wand gerückt; seit April 1908 durch R. Riccis Bemühung wieder freigestellt. Er diente jedenfalls im Laufe der Jahrhunderte schon vor Rainaldus zur Unterbringung anderer Heiligen-Überreste. Über deren wechselnde Schicksale und die im April 1908 erfolgte Öffnung und Auffindung von Reliquien s. Santi Muratori a. O., p. 5 ff.

Vorders. (Abb. 4a). Unten glatte Basis. R. und l. auf attischer Basis von plumper Form je eine spiralförmig kannelierte Ecksäule mit zweiblättrigem Kapitell (Hilfst. 5); auf der Mitte ihrer gekerbten Deckplatte eine vierblättrige Rosette. Die Säulen durch Gebälkstreifen, der mit einem dorischen Kyma verziert ist, verbunden. In dem so entstandenen Relieff. (Himmelshalle) erhebt sich in der Mitte eine niedrige vierseitige Felsbasis, die sich nach dem Hintergrunde zu etwas verbreitert. Sie besteht aus zweimal sechs (Anspielung auf die Apostelzahl?) abgerundeten, kurzen Felssäulen.

Aus der Felsbasis ergießen sich symmetrisch nach entgegengesetzter Seite die vier Paradiesesströme. Auf der Basis über viereckiger Platte ein Thron mit hoher Lehne. Über der Polsterrolle sitzt ziemlich hoch der jugendliche, bartlose Christus mit langwallendem, gescheiteltem Haar. (S. II, 1, Der jugendliche Christus von Ravenna, 4.) Hinter seinem Haupte in feinem Relief der Scheibennimbus mit Chr.-Mon. (Balken leicht ausladend, Rhoschlinge angeschlossen und umbiegend). Christus blickt starr vor sich hin, streckt die (zu große) R. n. l. und hat die Beine etwas breit auseinandergesetzt, das r. Bein etwas ausstreckend. Er ist bekleidet mit Sandalen, langärmligem Untergewand und einem auf der l. Schulter liegenden Mantel, der an der r. Hüfte mit Umschlag vorgenommen und über den l. Arm geworfen ist. Die so bedeckte L. hält den aufgeschlagenen Kodex. R. und l. von seinem Haupte ballen sich Wolken zusammen. Unter diesen schreiten von r. und l. die beiden mit Sandalen, Ärmeluntergewand und Mantel bekleideten Apostel in eiligem Laufe heran, l. der kahlköpfige Paulus mit Vollbart, r. der rundköpfige, vollbärtige Petrus, beide im Begriff, sich

Abb. 4a (Alinari).

auf ein Knie niederzulassen. Der über die l. Schulter und die vorgestreckten Arme herumgeschlagene, unter dem r. Arm durchgezogene Mantel ist wieder über die l. Schulter zurückgeschlagen [1]), so daß die Enden in weitem Bogen flattern. Paulus trägt auf den vom Mantel bedeckten Händen einen dicken Lorbeerkranz. Dieser, wie sein r. Fuß lösen sich ganz vom Grunde los. Das Mantelende verbreitet sich in unnatürlicher Weise nach rückwärts. Haltung und Gewandung des Petrus entspricht der des Paulus, nur daß er über der l. Schulter noch ein langes, gekerbtes Stabkreuz (mit ausladenden und gespaltenen Enden) trägt. Am Kreuzungspunkte ein quadratischer Edelstein. Die Darstellung wird r. und l. durch je eine große stilisierte Palme mit je zwei Fruchtbündeln (von je fünf Früchten) abgeschlossen, deren Stamm, von drei Reihen Schuppen bedeckt, oben durch einen Ring begrenzt ist.

[1]) Dieses doppelte Umschlagen des Mantels um den l. Arm ist keineswegs unantik. Es findet sich z. B. bei einer Völkerpersonifikation der sog. Neptunsbasilika in Rom. S. H. Lukas, Jahrb. des arch. Inst., XV, 1900, S. 8, Fig. 6.

L. Schmals. Umrahmung wie bei der Vorders. In der Mitte ein von einem Lorbeerkranz (oben ein Edelstein) umgebener Schild, unten durch ein steifes, aber doch noch plastisch gebildetes Akanthusblatt abgeschlossen. Zwei in Herzblättern endigende Bänder flattern r. und l. davon zur Seite. Aus diesem Akanthusblatt steigt l. und r. eine feine Lilienranke empor; auf den Windungen der Ranke sitzt je eine Taube, an einer Lilie pickend.

R. Schmals. Umrahmung wie l. Unten in der Mitte kannelierte Vase mit Fuß, deren gerader Hals in einem überfallenden, dreiblättrigen Kelche endigt. Aus diesem steigen, sich kreuzend, zwei dicke Weinranken mit hier und da geborstener Rinde auf, jede Seite mit zwei Windungen füllend; sie haben schön gezacktes, weiches Laub und Trauben und heben sich ganz vom Grunde ab. Auf jeder Seite sitzen zwei naschende Vögelchen und zwei ebensolche, sich kreuzend, mitten über den Ranken, nach Trauben pickend.

Rücks. Der obere Rand mit dem lesbischen Kymation ebenso sorgfältig gearbeitet wie auf den andern Seiten. Von jeder der beiden unteren Ecken ragt in das

Abb. 4b (Ricci).

Relieff. je ein glatter Rosenbaum mit schräger Neigung herein; er spaltet sich in mittlerer Höhe und entsendet von da einen Zweig nach innen mit l. vier, r. drei, nach außen mit je drei Windungen. In jeder Windung, von der sich lanzettförmige, an den Spitzen umbiegende glatte Keimblättchen in Gegenrichtung abzweigen, je eine vierblättrige Rose mit Kelchmittelpunkt. Die Blätter teilen sich bei den größeren Rosen durch eine Mittelrippe, und ihre Blattränder rollen sich etwas nach innen ein; die Windungen laufen fast genau im Kreise. Unter jedem Baume ist an den Schild auf je einem Hügel (Paradiesberg) ein langschwänziger, sorgfältig ausgearbeiteter Pfau (Pupillen angegeben) mit dreifachem Krönchen herangeschritten. Vor dem Schilde steht das in regelmäßigem Wechsel mit verschieden geformten Perlen und Edelsteinen besetzte, beränderte Chr.-Mon. mit umbiegender Rhoschlinge. Alle Arme laden an den Enden etwas aus. Von den oberen Querarmen hängt an gewellten Stricken Α und Ω herab. Der lotrechte Balken tritt oben und unten über den Schild hinaus. Die Arbeit der Rücks. ist kaum weniger sorgfältig als die der andern Seiten[1]).

[1]) Das Motiv ähnlich dem des Magiersarkophags.

Der Deckel bildet ein vorn mit Blattziegeln (mit Rippen) gedecktes Tonnengewölbe, ringsum mit glattem Rand. Die Rückseite zeigt drei schlanke Kreuze mit leicht ausladenden Enden.

L. Deckels. Ringum profil. Rand. Um einen gerandeten Schild mit Chr.-Mon. in Radform (Balken ausladend, in der Mitte runde Perle) geht ein Kranz, von dem sich unten die hübsch verschlungenen, in je ein Efeublatt endigenden Bänder abzweigen. Der Kranz besteht aus je drei wie aus einem gemeinsamen Kelche wachsenden Lorbeerblättern.

R. Deckels. Ringsum profil. Rand. In der Mitte auf muschelförmiger Erhöhung (Schloß oben) ein doppelt geriefeltes Kreuz (Arme ausladend, umbiegende Rhoschlinge). Zu ihm schreitet von r. und l. je ein Lamm heran; langer Klöppelschwanz; Fell mit regelmäßigen Schuppen und Andeutung der rauhen Oberfläche.

Über die kunstgeschichtliche Stellung des Sk.s s. II, 9, Der Rinaldosarkophag usw.

Gegenüber:

14. Sog. Sarkophag des h. Barbatianus. Christus mit Petrus und Paulus in der Himmelshalle. Symbolische Ornamente.

H. 0,94; br. 2,38; t. 1,12; Deckel h. 0,66. Blaustreifiger, großkörniger M. Im ganzen gut erhalten. Steht auf Löwenfüßen und Konsolen wie Nr. 13. Ohne Deckelklammern und Abflußloch. — Abb. Garrucci a. O., 336, 4; 337, 1—3. Vorders.: Venturi

Abb. 5a (Alinari).

a. O., I, 202; C. Goldmann a. O., VII (7); Van den Ghein a. O., Fig. 5 und S. 200; die drei Figuren der Vorders. bei A. Baumstark im Oriens christ., III (1903), 180; vgl. Cattaneo a. O., 29; die Rücks. im Bolletino d'Arte, II (1908), p. 6, Fig. 3 (Santi Muratori); vgl. Abb. 5a, d. — Photogr. Alinari 18088; Ricci 53, 54.

Mit der Beschreibung der Bestattung des heiligen Barbatianus aus Antiochia, des Beichtvaters der Galla Placidia, bei AGNELLUS, Lib. pont. (Mutinae 1703), I, 331 = MIGNE, Patr. rom., T. CVI ist für die Zeitbestimmung unseres Sarkophags wenig gewonnen. Von dem »*monumento novo quod noviter in saxo marmoreo mirifice incidi praeceperat*« (Vita S. Barbatiani bei MIGNE a. O., CVI, 774) ist nach RUBEUS a. O., p. 89 schon zu seiner Zeit keine Spur mehr vorhanden gewesen. Der Leib des Heiligen muß, wie SANTI MURATORI a. O., p. 14 nachgewiesen hat, ziemlich früh in die Kathedrale gebracht sein. In den nach ihm benannten Sarkophag aber, der früher (!) in der Kirche San Lorenzo fuori le mura stand und dann durch Erzbischof Bonifacio Fieselli († 1292) zu seiner eignen Bestattung in den Dom gebracht wurde, gelangte er, wie die an der Wand angebrachte Inschrift aussagt, erst 1658 durch den Erzbischof Torrigiani. Als der Sk. April 1908 von der Wand gerückt und geöffnet wurde, fanden sich die Überreste des Heiligen in einer Kassette von Nussbaumholz (Abb. 5b), die, wie Hr. Geh. Rat BODE mitzuteilen die Güte hat, von einem ravennatischen Künstler vermutlich zwischen den Jahren 1570 und 1580 angefertigt sein muß. Auf dem Deckel der Kassette befand sich eine kleine Travertinplatte (h. 0,085; br. 0,215; t. 0,015) mit folgender Inschrift (Abb. 5c):

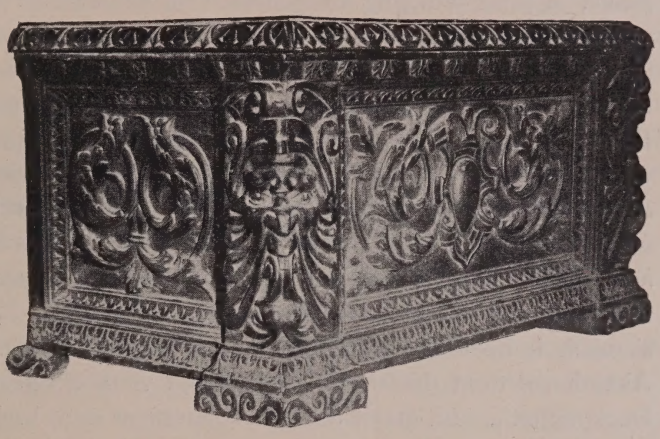


Abb. 5b (Ricci).

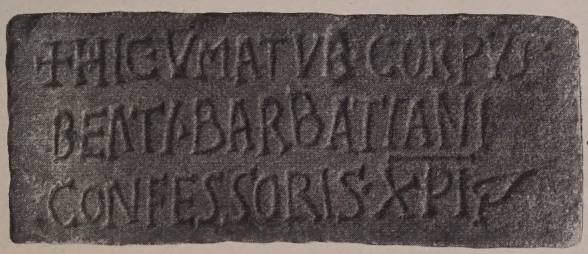


Abb. 5c (Ricci).

Das »*umatub*« der ersten Zeile ist notdürftig in »*umatur*« korrigiert, hinter der zweiten Zeile ist der Punkt fortgelassen, der Querstrich des A beim ersten Wort der zweiten Zeile fehlt. SANTI MURATORI a. O., 15 ist geneigt, die Inschrift nach dem sechsten Jahrhundert anzusetzen, indem er sich u. a. auf das nicht früher erscheinende *confessor* beruft, und bezieht ihre Anfertigung auf die Gelegenheit der ersten Umlegung des Leichnams. Prof. H. DESSAU dagegen, dem die Photographie vorlag, hält nach

gefälliger Mitteilung die Inschrift für »wohl nicht viel jünger als die Zeit des Barbatianus«. Wie dem auch sei, es ist nicht wahrscheinlich, daß jene Travertinplatte einen Teil des Sarkophags gebildet haben kann, in welchem der Heilige nach dem J. 432 beerdigt worden ist, und wir sind bei der Zeitbestimmung des Sarkophags ganz auf diesen selbst angewiesen.

Vorders. (Abb. 5a). Unten Rand. Oben zwischen zwei Stegen eine feine Blattranke, in jeder Windung abwechselnd ein Kleeblatt(?) und eine Lilie. Die Nebenranken setzen nicht mehr im Schwunge der Kreisführung an die Hauptranken an, sondern isolieren sich in willkürlicher Bewegung[1]). In der Mitte teilt sich die Ranke, um für einen mit Kreuz verzierten Rundschild Platz zu machen. Vier einfache und (an den Ecken) je zwei gekuppelte glatte Säulen bilden fünf Interkolumnien, die zum Scheine durch einen mit Lorbeerblättern — oder sind es ineinander gesteckte herzförmige Blätter? — geschmückten Streifen verbunden und nach oben durch eine große siebenfach gerippte, eben von jenem Streifen gehaltene Muschel (Schloß unten) abgeschlossen sind. Diese Muschel hat dem Bildhauer den Gedanken nahegelegt, einen Rundbogenfries mit der Konchenarchitektur zu verbinden. Die Säulen haben reich profil., ziemlich hohe Basen und tragen viel zu hohe Kapitelle mit krausen, aber schlaffen Akanthusblättern (Hilfst. 3), Ranken und vierblättrigen Rosetten an den ausgebauchten Deckplatten[2]). Im mittelsten Interkolumnium steht breitbeinig der jugendliche Christus, die R. (Zeigefinger abgebr.) vor der Brust haltend, in der vom Mantel bedeckten (!) L. den aufgeklappten Kodex. Bekleidet ist er mit Schuhen, Ärmelgewand und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, an der r. Hüfte vorgenommen und über den l. Arm geworfen ist. Das schlichte Haar ist n. vorn gestrichen; abstehende Ohren. Im Interkolumnium r. von ihm der ebenso gekleidete Petrus mit kurzem Backenbart, die R. (Daumen abgebr.) offen erhebend, in der L. ein auf der l. Schulter ruhendes (z. T. zerbrochenes) Stabkreuz (mit leicht ausladenden Enden) haltend. L. von Christus steht, in Haltung und Kleidung Petrus entsprechend, Paulus; seine Stirn ist kahl; in der L. hält er einen geschlossenen Kodex vor der Brust. Diese Gestalten sind nicht nur eintönig in ihrer Erfindung, sondern auch ungeschickt in Haltung und Ausarbeitung der Einzelformen. Dafür zeigen die architektonischen und dekorativen Teile des Sk.s ein Streben nach großer Pracht.

In den beiden äußeren Interkolumnien je eine große kannelierte Vase mit Fuß, Hals und Henkel, aus deren Öffnung (zu hoher Augenpunkt!) je eine Lilie hervorwächst, bei welcher das dritte, mittlere Blatt in Obenansicht angegeben ist[3]). Über den Ecksäulen r. und l. je ein Adler (stilisierte Federn) mit ausgebreiteten Schwingen[4]),

[1]) S. zu S. 80, A. 1. — Al. Riegl a. O., 87 f. über dies der spätrömischen Kunst eigene Formgefühl

[2]) Sie gleichen darin den Säulen des Ambons von Salonichi bei Ch. Bayet, Mémoire s. une mission au M. Athos (Paris 1876), Pl. V.

[3]) S. II, 9, Der Rinaldo- und Pignattasarkophag, 1.

[4]) Der Adler, der hier keineswegs bloß Dekoration ist, galt, wie Vögel überhaupt, schon im Altertum als Träger der menschlichen Seele, besonders der Großen und der römischen Kaiser. (Vgl. G. Weicker, D. Seelenvogel, S. 22 und 27.) So erscheint er nach Diodor 17, 115 mit einer Schlange am Scheiterhaufen Hephästions, so ist er auf dem Heroon des Alketas, des Bruders des Perdikkas, dargestellt (s. v. Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens, II, 64), so vielleicht auch auf einem sidonischen

über Säule 2 und 5 je eine in zwei Windungen ausgehende Lilienranke (mit spitzen Blättern) und auf Säule 3 und 4 je eine Vase von derselben Form wie auf der Vorders., nur ohne Henkel.

L. Schmals. Rand oben und unten wie auf der Vorders., desgleichen Mittelsäule und gekuppelte Ecksäulen. Sie sind durch eine ähnliche Muschel verbunden und bilden zwei Interkolumnien; in diesen stehen auf drei Löwenfüßen je zwei Leuchter mit flammenden Kerzen. Die Füße sind durchbrochen gearbeitet, und die Tüllen stellen sich wie die Vasen der Vorderseite in der Obenansicht dar. Dazwischen je ein glattes Kreuz mit ausladenden Enden, einen Rundschild tragend; auf diesem ein Radmonogramm mit ausladenden Balken. Über der mittleren Säule sprießt aus zwei lanzettförmigen Keimblättern ein Stengel hervor, der sich in zwei Rankenwindungen spaltet; in jeder eine vierblättrige Rosette. Über dem hinteren Säulenpaar sieht wieder der mit Lorbeer (?) geschmückte Streifen vor; darüber ein ziemlich flaches, aber hübsch gezacktes Akanthusblatt.

R. Schmals. gleicht der l., doch sind Leuchter und Kerzen etwas besser gearbeitet.

Rücks. (Abb. 5d). Die obere Blumenborte und die gekuppelten Ecksäulen wie auf der Vorders. Das Akanthusblatt entspricht dem der Schmalss. Im vertieften Relieff. erhebt sich in der Mitte das radförmige Chr.-Mon. mit ausladenden Balken

Abb. 5d.

vor einem Rundschilde. Der lotrechte Balken steht auf einem Felsen (Paradiesberg). Von r. und l. tritt je ein Lamm mit langem Fettschwanz an den Schild heran. Das Fell ist nur angelegt. Der untere Rand ist besonders l. etwas bestoßen.

Der Deckel bildet ein Tonnengewölbe mit ringsum laufendem Rand, der mit einer fortlaufenden (etwas beschädigten) Ranke geschmückt ist; in ihren Windungen

Sarkophage (s. Jahrb. d. arch. Inst., 1894, 240). Bischöfe gehören auch zu den Großen der Erde. Auf einem Kindersarkophage der Villa Panfili in Rom (Matz, Ant. Bildw., II. 3087 und Arch. Zeit., XLIII, 1886, S. 213 ff.) trägt ein Adler den toten Knaben auf dem Gespann, das Hermes Psychopompos lenkt. So wird der Adler mit anderem Hausrat der Sepulkralkunst des zweiten Jahrhunderts ohne Schwierigkeit in die christliche Kunst mit hinübergenommen sein.

wechseln Birnen, Granatäpfel und andere Früchte oder Blätter miteinander ab. In dem so entstandenen Relieff. in der Mitte ein dicker, mit Band umwundener, aus vierblättrigen Rosen gebildeter Kranz, oben ein Edelstein; das Band verschlingt sich unten und endigt seitwärts in je einem Efeublatt. Der Kranz umzieht einen Rundschild mit glattem Chr.-Mon. in Radform; zwischen den leicht ausladenden Armen vier Rosetten; die Rhoschlinge biegt lockig um. R. und l. davon je ein ganz mit Perlen und Edelsteinen besetztes Kreuz mit ausladenden Enden. Auf der Rücks. je ein glattes Kreuz mit doppelter, übereinander liegender Fläche. Dazwischen Schild mit glattem Radmonogramm und umbiegender Rhoschlinge. Um den Schild geht ein dicker Lorbeerkranz, oben Edelstein. Die unten verschlungenen Bandenden flattern nach r. und l. und endigen in einem Efeublatt.

L. Deckels. Ringsum die Blumen- und Fruchtborte zwischen zwei Stegen. Im Relieff. Vase mit kleinem Fuß, breitem Bauche und scharf eingeschnürtem Halse, letzterer mit ovalen, vertieften Verzierungen, ersterer mit erhabenen in Form von Mandelkernen. Aus der Vase ragt an einem Stiel ein Pinienzapfen[1]) mit zwei fünflappigen, symmetrischen Blättern zur Seite (Obenansicht!). R. und l. von der Vase wächst je eine Lilienranke mit je zwei Windungen heraus.

R. Deckels. In ebenso wie l. umrahmten Relieff. zieht sich um einen Schild mit radförmigem Chr.-Mon. (die geriefelten Balken laden aus, die Rhoschlinge biegt lockig um) ein Kranz, aus Reihen von je drei Lorbeerblättern gebildet, oben Edelstein. Die unten verschlungenen Bänder des Kranzes endigen in Efeublättern. Von r. und l. schreitet an den Kranz je ein Pfau heran, an dem Kranze pickend. Auf einer Bosse ein n. r. schreitender Löwe mit Mähne und aufgerissenem Maule (r. Vorder- und Hinterbein abgebr.), kein Nilpferd, wie nach Garruccis Abbildung zu vermuten wäre[2]).

In der zweiten Kapelle des r. Langschiffes:

15. Sog. Sarkophag der hh. Exuperantius und Maximianus. Christus zwischen Petrus und Paulus im Paradiesgarten.

H. 0,83; br. 1,93; t. 0,86. Rlfh. 0,05. — Großk. M. — Deckplatte und Basis des jetzt als Altar benutzten Sk.s erg. In der Vorders. sechs wieder zugesetzte Löcher, sonst im ganzen gut erhalten. Abb. Garrucci a. O., 336, 1—3; Vorders.: C. Goldmann a. O., II (6), S. 37 ff. — Vgl. Abb. 6. — Phot. Ricci, 198.

---

[1]) Der Pinienzapfen hat in der Vase nur Sinn als künstlicher Wasserspeier. Als solchen wies ihn zuerst nach J. Strzygowski, Dom zu Aachen (Leipzig 1904), 17 und Röm. Mitteil. d. arch. Inst., 1903, S. 185 ff. Daß sein Vorbild die vom Pantheon stammende Pigna des Vatikans sei, vermutete E. Petersen, ebenda, S. 312 f.; dagegen Chr. Hülsen, ebenda, 1904, 87 ff.

[2]) Vor dem Originale dürfte keiner auf den Gedanken an ein Nilpferd kommen, wie noch C. Goldmann a. O., 39 und C. M. Kaufmann, Handb. d. chr. Archäol. (Paderborn 1905), S. 506 meinten. Der auf der Bosse befindliche Löwe (bei Nr. 79 und 80 sind es Löwenköpfe) erinnert an ähnliche Formen lykischer Sarkophage, vgl. O. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi (Wien 1889), 70 und dürfte mittelbar auf orientalische Einflüsse zurückgehen.

Auf der Basis die Inschrift:

CORP · SS · RAV · ARCHIEP · EXVPERANTII · AB · ECCL · S · AGNET · ET ·
MAXIMIANI · AB · ECCL · S · ANDREAE · TRANSL ·
ANT · CODRONCHI · ARCHIEP · IN · HAC · QVAM · CONSECR · ARA ·
RECOND · VIII · KAL · AVG · MDCCCIX ·

Der heilige Exuperantius († 418?), dessen Gebeine in diesem Sk. liegen, wurde nach AGNELLIS Bericht (MIGNE a. O., CVI, 525) begraben in der »*Basilica St. Agnetis Martyris ante altare sub porphyretico lapide; alii aiunt post altare subtus porphyretico lapide.*« (Vgl. CIL a. O., 303.) Später — wir wissen nicht, wann? — »*insequentibus temporibus in medio eo templo sub ara illi dicata in monumento ex marmore cum viseretur, nostra aetate*« — d. i. 1571 — »*ara solo aequata sinistrorsum ingredientibu*

Abb. 6 (Ricci).

sepulcrum est collocatum;« so nach RUBEUS a. O., p. 75. Dort stand der Sk. noch 1682, als, wie TARLAZZI a. O., p. 93 meldet, S. Agnese einschiffig gemacht worden war, und zwar waren zu seinen Gebeinen inzwischen noch die eines andern gekommen. Als die Urne 1809 an ihren heutigen Ort kam, vereinigte man mit ihr auch die Gebeine des Erzbischofs Maximianus, der früher in S. Andrea begraben war, wo ihm nach mancherlei Schicksalen seiner Gebeine (s. AGNELLI bei MIGNE a. O., 611) durch den Erzbischof Luca Torregiani 1645 (1661?) in einem heute nicht mehr nachweisbaren Marmorsarkophage im Chor der Kirche ein würdiger Platz verschafft ward (TARLAZZI a. O., p. 512; FABRI a. O., 429), bis er, wir wissen nicht weshalb, zu dem Leichnam des Exuperantius gelegt wurde. Mit dem Todesjahr des letzteren gewinnen wir also, da der Ausdruck »*insequentibus annis*« ganz unbestimmt ist, nichts weniger als eine bestimmte Zeitgrenze für den Sarkophag, wie GOLDMANN a. O., 41 meinte. — Worauf sich die l. an der Wand angebrachte Tafel mit der Inschrift: »*Ossa Raymundi de Ferretto Archiep. Ren. in novum hoc sacellum translata die*

XXX Aug. a. 1740« bezieht, vermag ich nicht zu sagen. Es wäre denkbar, daß auch diese Gebeine in dem Sarkophage des Exuperantius geborgen wären.

Vorders. (Abb. 6). Oben profil. Rand mit Wulst. R. und l. je eine spiralf. kannelierte Ecksäule mit sehr hoher, prof. Basis und einem Kapitell aus langen, krausen Akanthusblättern (Hilfst. 3). In der Mitte steht der mit Schuhen, Ärmelgewand und einem Mantel bekleidete Christus. Der Mantel, auf der l. Schulter aufliegend, ist an der l. Hüfte vorgenommen und mit dem Ende von innen über den l. Arm geschlagen. Scheibennimbus. In der L. hält Christus eine Rolle, zwei Finger der R. sind erhoben. Das jugendliche, hübsche Gesicht ist etwas bestoßen. Durch das kurzlockige, n. vorn gestrichene Haar geht ein breites Band. (S. II, 1, Der jugendliche Christus usw., S. 114 f.) R. von ihm der ebenso bekleidete Petrus, in gleicher Haltung, mit der L. ein Stabkreuz schulternd, das sich ganz vom Hintergrunde löst, die geöffnete R. erhebend. Kurzes, n. vorn gestrichenes Haar. Sein Gesicht ist bartlos. L. von Christus eine in Haltung und Gewandung dem Petrus entsprechende Figur, ebenfalls die geöffnete R. erhebend, in der L. einen großen Kodex haltend, mit kahler Stirne und Vollbart (Nase abgebr.), wohl Paulus. Die Füße der Figuren sind zu klein, ihre Hände zu groß. Vgl. zu II, 9, Der Rinaldosarkophag. R. und l. von diesen Figuren je eine dicke Palme mit je zwei Fruchtbündeln (von je sechs Früchten).

L. Schmals. Ein geriefeltes Kreuz mit leicht ausladenden Armen, aus einem Wurzelblatt aufsteigend, von welchem r. und l. je ein in großen Windungen ausgehender Zweig mit Lilien aufsteigt.

R. Schmals. Schild mit Chr.-Mon. mit Α und Ω zwischen den Armen; diese selbst sind gekerbt, ausladend und teilen sich am Ende. Die Rhoschlinge biegt lockig um. Um den Schild geht ein dicker, mit Bändern umwundener Kranz (Reliefh. 0,06!) aus je drei nebeneinander liegenden Lorbeerblättern. Die den Raum füllenden, flatternden Bandenden gehen je in ein Herzblatt aus. — Rücks. nicht sichtbar.

4. PALAZZO ARCIVESCOVILE.

16—25.

Über Entstehung und Bestand der nach 1734 gegründeten Sammlung s. GIANFR. BUONAMICI, Metropolitana di Ravenna (Bologna 1748), II, p. XXIV f. und Corp. Inscr. Lat., XI, I, p. 4, XXIII.

Eingangswand:

16. Sarkophagvorderseite. Sepulkralornamente..

H. 0,63; br. 2,12 (?). — M. — Nach CIL a. O., 341 gefunden in der nördl. von Ravenna am r. Poufer gelegenen Kirche des h. Adalbert; stammt vielleicht von einer Station römischer Flottensoldaten. — Abb. BUONAMICI a. O., T. XXIII, S. 5, im CIL ungenau bezeichnet.

In der Mitte eine profil. Inschrifttafel:

D · M
ARRENIAE · CYRILLAE
T · ARRENIVS · SEVERVS
LIBERTAE · MERENTI

L. davon in einem etwas schiefen Relieff. ein Kreuz, mit Voluten oben. Unter seinen Armen r. und l. je eine stilisierte Zypresse, deren untere Zweige sich wie Kelchblätter aufrollen[1]). In dem Relieff. r. eine doppelt geriefelte Doppelschlinge (Flechtband)[2]), und in jeder Windung eine achtblättrige Rosette.

17. Vorderseite eines römischen Sarkophags.

H. 0,35; br. 1,02. — R. und l. unten verschmierte Ausflußlöcher. CIL a. O., 128: »*nel convento de' PP. Teatini« (1715).*

---

[1]) Die Zypresse, die sich auch auf dem Pignattasarkophag Nr. 68 findet, ist bei ägyptischen Gräberdarstellungen ein besonders häufiger Schmuck. S. z. B. das Grab auf einer Stele des Museums von Bulak, abgeb. PERROT u. CHIPIEZ, Gesch. d. K. i. Altert. Ägypten (Leipzig 1884), I, S. 291, Fig. 194. — Vgl. auch den Sk. in S. Vittore, S. 64, A. 1 und Nr. 40.

[2]) Diese Verzierung ist ein lehrreicher Beleg dafür, wie die Kunst nach einem fast tausendjährigen Verlauf auf den ersten unbehilflichen Versuch der Flächenschmückung zurücksinkt. Das Flechtband findet sich raumfüllend so auf der älteren Gruppe attischer Vasen, die dem geometrischen Stile noch ganz nahe stehen. (Abb. BAUMEISTER, Denkm. d. kl. Alt., Fig. 2078.)

In der Mitte profil. Inschrifttafel:

C · IVLI · ALEXANDRI
AVG · M̄ · R̄
C · IVLIVS · ALEXIS · SIBI · ET
IVLIA · FAVSTINIANE
HEREDES

L. und r. davon je ein Relieff. mit profil. Rande, über welchen die Seitenvoluten der Mitteltafel übergreifen, und darin die Spur von je einer abgemeißelten Figur[1]).

18. Sarkophagvorderseite. Sepulkralornament.

Br. (ungefähr) 2,0. — Wahrscheinlich bei den 1734 begonnenen Bauarbeiten der Kathedrale im Fußboden gefunden. Vgl. CIL a. O., 324: »*probabile est incisum esse aliquanto post saeculum sextum*«. — Abb. Buonamici a. O., XXXV, H. 8; Cattaneo a. O., p. 170; Van den Ghein a. O., Fig. 12 zu p. 204.

L. und r. in ausgespartem Relieff. ein Kreuz mit stark eingerollten Voluten an allen Enden. In der Mitte eine Inschrifttafel mit:

+ CRVX S̄C̄TA · ADIVVA NOS IN IVDICIO
HIC REQVIESCIT IN PACE &
GREGORIVS VNA CVM CONIV
GE SVA MARIA VOS QVI LEGITIS
ORATE PRO NOBI////// PECATORES (sic!)

Die Tafel ist etwas unregelmäßig rings von einem doppelt geriefelten Flechtbande umgeben[2]). Unten seitwärts von der Inschrift noch je ein kleines Relieff.; darin r. eine Lilie, l. eine unbestimmte Figur (Kreuz?) im Umriß dargestellt.

Gegenüberliegende Wand:

19. Sarkophagvorderseite. Verstorbene und Muse.

H. 0,58; br. 1,71. — M. — Unterer Rand etwas beschädigt. — Nach CIL a. O., 138 früher bei S. Giovanni Evangelista. — Abb. Buonamici a. O., XXVII, F. 12; vgl. Abb. 7. — Photogr. Ricci, 229.

Ringsum profil. Rand. In der Mitte Tafel mit profil. Rande und der Inschrift:

D · M
IVLIAE & PRIMAE V
V · A · XI · M · IIII · D · XVII
C · IVLIVS · CRESCENS · N̄[3])
FILIAE CARISSIMAE

[1]) S. zu Nr. 20. — Ἄλεξυς = Koseform für Alexandros.
[2]) S. zu Nr. 70, 81, 82.
[3]) Nach CIL, 135 = nauta.

L. von der Tafel auf besonderem Boden eine mit Untergewand und auf dem Kopfe aufliegendem Mantel bekleidete weibliche Gestalt, die mit der R. auf der Brust nach dem Mantelsaume faßt, während die L. herabhängt. L. Stützbein. R. auf besonderem Boden eine Muse (Kopf fast ganz abgebr.) im ärmellosen (?) Gewande. Der auf der l. Schulter aufliegende Mantel ist mit Umschlag an der r. Hüfte vorgenommen und über den l. Arm geworfen. Dieser ruht auf einer Kithara, die auf einem Dreifuß (mit Kessel) steht. Die (abgebrochene) R. hielt wohl das Plektron. Zwei hübsche Gewandfiguren, die noch auf gute Vorlagen zurückgehen.

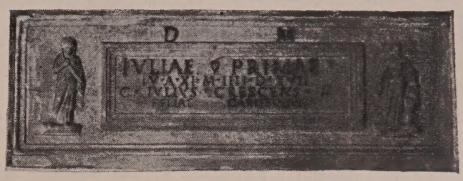


Abb. 7 (Ricci).

20. Sarkophagvorderseite. Himmelshalle.

H. 0,72; br. 2,05. — M. — R. nicht ganz vollständig. L. unten, da wo die Abmeißelung (s. unten) stattgefunden hat, ein Ausflußloch, jetzt wieder verschmiert; auch sonst Spuren von Überarbeitungen und Beschädigungen. — Gefunden an der Kathedrale, s. CIL a. O., 310. — Abb. Buonamici a. O., VIII, F. 11; vgl. Abb. 8. Photogr. Ricci, 229. Die Inschrift fehlerhaft und mißverstanden bei Goldmann a. O., 13.

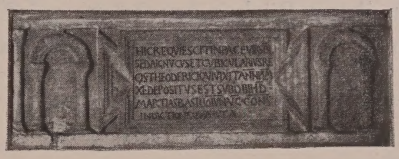


Abb. 8 (Ricci).

Rand ringsum nur z. T. erhalten. Ursprünglich r. und l. je eine Ecksäule mit profil. Basis und Blätterkapitell (Würfelkapitell?), welche den oberen Gebälkstreifen tragen. In der Mitte Tabula ansata (Goldmann: »Baldachin«) mit profil. Rande und:

HIC REQVIESCIT IN PACE VIR $\overline{SBL}$
SEDA IQNVCVS[1]) ET CVBICVLARIVS RE
GIS · THEODERICI QVI VIXIT $\overline{ANN}$ $\overline{PLM}$
XL · DEPOSITVS EST SVB D IIII · ID ·
MARTIAS BASILIO $\overline{IVN}$ · $\overline{VC}$ · $\overline{CONS}$
INDICTIONE QVARTA[2])

R. und l. von der Tabula ein dreigeteilter Archivolt, getragen von je zwei runden Säulen mit profil. Basen und Blätterkapitellen (? sehr verwittert), also den beiden Seitenportalen der Himmelshalle (s. II, 2, Hadespalast und Himmelshalle, 2). In dem l. Portal sind die Überreste einer profil. Basis erhalten, auf der also eine Figur gestanden haben muß. Sie scheint ebenso wie eine architektonische Verbindungsleiste zwischen den Säulen samt der entsprechenden Figur des r. Portales abgearbeitet zu

1) Wofür auch »Eugnucus« vorkommt. Die Bedeutung »Eunuchus« erkannte schon Maffei, Veron. illustr., p. 366.

2) Unter dem Konsulate des Fl. Anicius Faustus Albinus Basilius iunior im Jahre 541; also der einzige ravennatische Sarkophag, der bestimmt zu datieren ist.

sein. Vermutlich gab der auf der Tafel stehende Name des Arianers Theodorich die Veranlassung für diese Barbarei, die ja ein klassisches Vorbild an den Verhunzungen der alten Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna hatte. Über letztere vgl. J. KURTH a. O., 179 f.; über den Sarkophag s. II, 13, Der Marmorarius Daniel.

21. Sarkophagvorderseite. Eroten und Brustbild.

Br. (ungef.) 1,63. — M. — Früher, wie 22 und 23, bei S. Giovanni Battista. CIL a. O., 135. — Abb. BUONAMICI a. O., XVI, F. 5; vgl. Abb. 9. — Photogr. RICCI, 229.

Abb. 9 (Ricci).

Ringsum profil. Rand. Auf besonderem Boden tragen r. und l. je ein nackter geflügelter, lockiger Erot (Haarschopf über der Stirn), n. innen ausschreitend, über der einen Schulter eine sich über die ganze Fläche hinziehende Lorbeergirlande, kreuzweis mit Band umwunden. Mit der äußeren Hand greifen sie in die Ösen der Girlande, deren Bandenden in ihrem Rücken herabflattern. Die Girlande ist an den Enden in künstlichen Haltern befestigt. Darüber (sehr verstoßen) ein nacktes Brustbild und r. und l. davon:

C · DIDIO · C ONCORDIANO
V · A · VI M · VIII · D · XX

Darunter:

C · DIDIVS · CELER · N · ET · IVNIA
MARCELLINA · PARENTES

Ähnlich angelegt die Vorderseite eines Sarkophags im Untergeschoß des Museums von Neapel Nr. 6605: drei Eroten tragen eine Fruchtgirlande in zwei Bögen. Im ersten Bogen das Brustbild eines Mannes, im zweiten einer Frau, deren Haartracht auf den Anfang des dritten Jahrhunderts weist.

22 und 23. Schmalseiten zu Nr. 21 mit Eros und Psyche.

22. Ringsum profil. Rand, doch r. durchgesägt. L. sitzt (auf Felsen?) der geflügelte Eros (n. l.), den Kopf n. r. wendend. Über der r. Schulter ist die Chlamys geknüpft. Die Flügel (?) sind fast wagerecht gespannt. Die R. zur Stütze des Hauptes auf die l. Schulter gelegt. Unter der l. Achsel die gesenkte Fackel; die herabhängende L. hält einen Kranz.

23. Ringsum profil. Rand. R. sitzt auf Felsen die mit langem, ungegürtetem Chiton bekleidete Psyche mit Schmetterlingsflügeln und langem Haar, n. r., Kopf n. l. wendend. Das Haupt ist auf die r. Hand gestützt, der r. Ellenbogen ruht auf felsiger Erhöhung. Mit der L. hält sie einen Schmetterling über einer Säule (mit Flamme?).

24. Sarkophagvorderseite.

H. 0,56; br. 1,25. — M. — Sehr verschmiert und verwittert. — CIL a. O., 109: »*videtur reperta esse 1734 in pavimento cathedralis*«.

In der Mitte eine Tafel mit Rahmen wie bei Nr. 28 und 71, profiliertem Rande und:

D M
CASSIA PAVLINA VIXIT
ANNIS IIII MENSES X
DIES XII VETTIANIA PAV
LINA MATER PIENTIS
SIMA FILIE CARISSIME
FECIT ET SIBI VIVA
POSVIT

R. und l. ein nur angelegtes Relieff. mit profil. Rande.

Wand r. vom Eingange:

25. Sarkophagvorderseite.

H. 0,60; br. 1,41. — Großk. M. — In zwei Stücke gebrochen und sehr verstoßen. Nach CIL a. O., 159 früher bei der Kathedrale. — Abb. Buonamici a. O., XIV, F. 26.

Unterer vortretender Rand erhalten. R. und l. je ein glatter Eckpfeiler mit profil. Basis und Blätterkapitell (?). In der Mitte zwischen zwei nur angelegten Relieff. Tabula ansata mit profil. Rand und:

AVREL · MATIDIAE
M · AVREL · IVSTVS
ET · AVREL · MARINA
SORORI · ET · INFANTI
DVLCISSIMAE
B · M · D

5. MUSEO NAZIONALE.

26—49.

26 (24). Römischer Sarkophag.

H. 0,83; br. 2,11; t. 0,95. Deckel h. 0,61. — Griech. M. — Sehr verwittert. Ausflußloch an der l. Schmals. zugeschmiert, ein zweites Loch, ebenso behandelt, über dem Gorgoneion. Dem Klammerloche des Deckels entspricht ein solches am Sarkophage nicht. — Journal des Museums: »*deturpato nel 1500*«.

An der Vorders. wie an jeder Schmals. je eine profilierte, leere Relieftafel. Der Deckel bildet ein Giebeldach, das von Rundziegeln gedeckt ist. Für die abgearbeiteten Akroterien Wappen eingemeißelt, doch bemerkt man noch am r. Akroterion den Überrest einer figürlichen Darstellung, wie ein faltiges Gewandstück. Im r. Giebelfelde Gorgoneion mit unter dem Kinne geknüpften Schlangen zwischen den (modernen) Buchstaben GV . . . GV, wohl der Name des Donators *Cavaliere Guiccioli*. Im r. Giebelfelde dieselbe Darstellung.

27. Fragment eines römischen Sarkophages. Geldwechsler?

H. 0,72; t. 0,91. — Großk. M. — Sehr bestoßen. — Erworben 1903. — Veröffentlicht Notizie degli Scavi 1904, 1. (E. Brizio); »*si conservava nel cortile della casa di Giulio Massini, ove serviva da pozzale.*« — Vgl. Abb. 10.

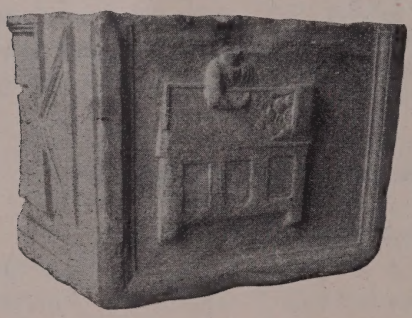


Abb. 10 (Ricci).

R. Hälfte der Vorders. Teil einer profilierten Tabula ansata mit dem Reste der Inschrift:

STINA////
GENTI
VI · POS

R. Schmals. (oben abgebr.) Ringsum profil. Rand. In dem Relieff., nicht ganz in der Mitte ein in der Linearperspektive der spätrömischen Kunst — s. II, 9, Der Rinaldosarkophag — sich n. hinten zu etwas vergrößernder Tisch auf Klotzfüßen, dessen Vorders. drei (?) mit Leisten eingefaßte Füllungen zeigt[1]).

[1]) Sehr ähnlich die vier quadratischen Holzfüllungen auf der Vorders. des Ladentisches, der sich auf der r. Schmals. des 1905 in Lambrate ausgegrabenen christl. Sk.s im Museo archeologico in Mailand (erster Saal) befindet.

Dahinter eine mit Ärmeltunika und auf der l. Schulter aufliegendem Mantel bekleidete Figur, den Kopf n. l. wendend, die R. auf die Tischplatte legend. R. über der Platte ein wie eine Futterschwinge gebildetes Fach, aus welchem runde, glatte Gegenstände, die in der Mitte etwas erhöht sind (Geldstücke?), hervorkommen. Verkäufer? Geldwechsler [1]?

27a (22). Fragment vom Deckelrande eines Sarkophages. Jahreszeiten?

H. 0,14; br. 0,28. — M. — J. d. M.: »*di scavo*; *dono del Conte Ferdinando Rasponi.*« — Oben und unten Rand erhalten, r. und l. abgebr.

L. eine n. l. hingelagerte Frau im kurzärmligen, gegürteten Chiton, sich auf den l. Ellenbogen stützend, die R. n. l. ausstreckend; vielleicht hielt sie etwas. Hinter ihr flattert ein Obergewand im Bogen, sein eines Ende scheint den Unterkörper (r. Bein aufgezogen?) bedeckt zu haben. Das zurückgestrichene Haar ist hinten in einen Knoten gebunden. R. von dieser Figur eine wohl ebenso gekleidete Frau, n. r., in derselben Lage. Das Obergewand flattert n. l. Nur Oberkörper und r. Arm erhalten.

Wenn man einen Sarkophagdeckel des Museo profano des Lateran zum Vergleiche heranzieht, dürfte die l. gelagerte Figur die des Sommers sein [2].

28 (59). Sarkophagvorderseite. Eroten und Tafel.

H. 0,68; br. 2,06. — Großk. M. — Mehrfach durchgebrochen und ziemlich verwittert. — Gefunden 1716 bei S. Apollinare in Classe. — CIGr, XIV, 54, 2281; CIL a. O., 81. — Vgl. Abb. 12.

[1] Brizio a. O. verweist auf eine Gemme Poniatowsky bei Welcker, Zoegas Basreliefs, 221. Vgl. O. Jahn, Ber. d. S. G. d. W., 1861, X, 4 zu S. 345. — Zu der Gruppe der Sarkophagdarstellungen mit Szenen des merkantilen Lebens kommt der S. 28, A. 1 erwähnte Mailänder Sk. Hier sitzt vor Ladentisch ein

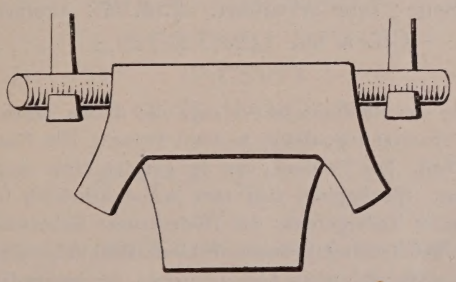


Abb. 11.

mit Griffel in ein Buch schreibender, bekleideter Mann. Von der Decke hängt eine von zwei (eisernen?) Haken getragene Rolle, über welche etwas wie eine gegerbte Haut geworfen ist. S. Abb. 11. Gerber? Gewandhändler? Vgl. Mus. Borb., IV, 49.

[2] Vgl. Benndorf u. Schoene, Later., 464. Abb. Garrucci, Mus. Lat., XXXI, 1.

In der Mitte vertiefte Inschrifttafel mit Hohlkehle als Rand und Volutenrahmen r. u. l. von beifolgender Gestalt: [1] Die Tafel wird r. und l. gehalten von je einem nackten, geflügelten Eroten, der, auf besonderem Boden stehend, die eine Hand erhebt. Auf der Tafel:

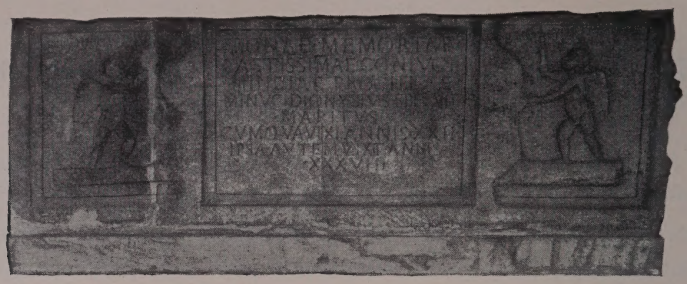


Abb. 12 (Ricci).

l.: ΜΝΙΑ · ΠΡΟΚΙΛΛΑC r.: THC · ΑCYNKΡΙΤΟV

Auf der Tafel selbst:

BONAE · MEMORIAE ·
CASTISSIMAE · CONIVGI
MINDIAE · PROCILLAE
MINVC · DIONYSIVS · SP[2]ECVL
MARITVS
CVM QVA · VIXI · ANNIS · XXII ·
IPSA · AVTEM · VIXIT · ANNIS
XXXVII

29 (71). Zwei Fragmente einer Sarkophagvorderseite. Fortuna.

H. 0,90, br. 0,77. — Großk. M. — Erhalten nur von der Mitte ein größeres Stück und obere Hälfte der r. Seite; sehr verwittert. J. d. M.: »*rinvenuto in un orto dei monaci di S. Andrea nel 1826.*« — CIL a. O., 137.

---

[1]) Daß diese Abrundung des Rahmens im Anfange des dritten Jahrh.s üblich war, geht aus einem Sk. im Treppenabsatze des Konservatorenpalastes in Rom hervor. Die Haartracht der hier abgebildeten Verstorbenen weist auf diese Zeit. Die Tendenz, von der geraden Linie abzuweichen, gilt als bezeichnend für die spätrömische Kunst. Sie beginnt sich aber schon erheblich früher geltend zu machen. So sind die flachen Griffansätze einer Tellergarnitur des Hildesheimer Silberschatzes in Berlin (Abb. Jahrb. d. arch. Inst., 1897, Anz. S. 122 und Pernice-Winter, Hildesh. Silberf. — Berlin 1901 — Taf. XXIII, S. 44) nur noch kunstvoller ausgeschweift, und wenn hier gar schon der innere Tellerrand diese barocke Linie aufweist, so lag wohl dazu kein praktischer Grund vor. Das Auge allein schuf diese bewegte Linie. Nun aber weist der Hildesheimer Silberfund in zahlreichen Motiven deutlich auf die Formensprache der römisch-pompejanischen Wandmalerei zweiten Stils hin. Auch hier begegnet die geschweifte Form z. B. der Nischenverdachung in ganz derselben Weise. Vgl. das Wandbild von Trastevere (Monum. d. Inst. arch., XII, Taf. XVIII).

[2]) Offne Schlinge. — Mommsen: *speculator praetorianorum.*

R. ein glatter Eckpfeiler mit klotzförmigem Kapitell. L. davon Fragment eines von zwei Rundsäulen mit Klotzkapitell [1]) getragenen, dreifach gegliederten Archivoltes. In der so gebildeten Halle die mit hochgegürtetem Gewande und umgeworfenem Mantel bekleidete Fortuna, in der gesenkten R. das Fragment eines Ruders, in der L. ein Füllhorn. L. davon das Fragment einer von Pfeilern getragenen Ädikula mit Architrav und sorgfältig profiliertem Giebel. In der Ädikula:

C · IVL · MYGDONIVS
GENERI · PARTHVS [2])
NATVS · INGENVVS CAPT ·
PVBIS · AETATE · DAT · IN · TERRA
ROMANA · QVI · DVM · FACTVS
CIVES · R · IVVENTE (sic) · FATO · CO
LOCAVI · ARKAM · DVM · ESSE (sic)
ANNOR · L · PETI (sic) . VSQ · A · PVB
ERTATE · SENECTAE · ME · SAXE · LIBENS
TECVM · CVRA · SOLVTVS · ERO

30 (84). Sarkophagvorderseite. Eroten.

H. 1,05; br. 2,15. — Großk. M. — Sehr verwittert. Rand unten abgebrochen. Stammt aus dem südlich von Ravenna nach Rimini zu am Meere gelegenen Cervia. CIL a. O., 349. J. d. M.: »*Esisteva infissa nel muro esterno di S. Maria in Cervia vecchia nel 1876.*«

Oben ein profiliertes Gebälk, getragen von je einem glatten Eckpfeiler mit Blätterkapitell (Hilfst. 5). In der Mitte eine von zwei runden Säulen (mit Blätterkapitell) getragene Ädikula mit zweigeteiltem Gebälk und profiliertem Tympanon. Darin kleiner Kranz mit flatternden Bändern. Eckakroterien. Zwischen den Säulen:

M · AVREL
MACEDO
VET · NAT · DELM
EXSVBOPT · SIBI · ET
AVREL · VICTORIÆ
LIBERTAE · VIVVS
I[3])OSVIT
SI QVIS HANC · ARC
POST · EXCESS · S · S [4])
A · D · F · C

[1]) S. zu A. 2.

[2]) Die Nationalität erklärt die fehlerhafte Ausdrucksweise; s. E. HÜBNER, Hermes, X, 406, der die Inschrift dem ersten Jahrhundert zuweist. Ich möchte trotzdem meinen, daß die Anlage der Vorderseite mit ihrer Inschriftaedikula und den seitlichen Figurenhallen mehr auf das Ende des zweiten Jahrhunderts hinweist. Vgl. z. B. 17, 19, 20, 46. Für das erste Jahrhundert erscheint mir die Kapitellbildung viel zu plump. Übrigens hielt sich jene architektonische Anlage, wie 20 beweist, noch im sechsten Jahrhundert, und wurde schon früher auch im christlichen Sinne verwertet. S. u. a. zu Nr. 3.

[3]) Schlinge nicht angelehnt.

[4]) d. i. »*si quis hanc arcam post excessum supra scriptorum aperuerit, dabit fisco Caesaris . . .*«

R. und l. von der Ädikula je zwei durch einen zweigeteilten Archivolt verbundene runde Säulen mit Blätterkapitellen (Hilfst. 5). In den so gebildeten Hallen auf hohen Postamenten in entgegengesetzter Stellung je ein nackter, lockiger, geflügelter Erot, das innere Bein überschlagend, die eine Hand unter dem geneigten Kopf, die andere (mit einem Kranz) über die gesenkte, lodernde Fackel, die unter die Achsel gestützt ist, legend. Auf dem Postament r. in ganz flachem Relief die Spur von einem Brustbilde des Hermes mit Chlamys und Kerykeion. Eine entsprechende Figur an dem l. Postamente ist nicht zu erkennen [1]).

31 (98). Christlicher Kindersarkophag. Leser und Parze. Verstorbene. Guter Hirt. Idyllische Szenen.

H. 0,31; br. 0,87; t. 0,30. — M. — An der Vorders. verschmiertes Ausflußloch. Vielfach bestoßen. Steht auf zwei Steinwalzen, deren Vorderseite in je eine männliche Fratze mit Schnurrbart ausgeht. — Wurde nach Bull. crist., 79, 111 im Jahre 1756 auf dem Kirchhof von Classe ausgegraben und kam von da in das *Museum Classense.* — Abb. Garrucci a. O., 371, 2; vgl. Abb. 51. Photogr. Ricci, 395/6.

L. zwischen zwei naturalistischen Lorbeerbäumen schreitet eine Frau n. r. vor, bekleidet mit Schuhen, ärmellosem Untergewand, einem auf dem Kopfe aufliegenden und um den Unterkörper geschlagenen Mantel. Die L. gesenkt, die R. mit offener Hand erhoben. Sie blickt auf den r. von ihr stehenden Mann (Porträt). Vor dem l. Lorbeerbaum, freundlich zu der Frau aufsehend, ein kleines Mädchen (Porträt) in Schuhen und gegürteter Ärmeltunika. Ihre Melonenfrisur weist auf das Ende des zweiten Jahrhunderts. In den Händen trägt sie eine Taube. Der etwas n. r. schreitende Mann mit kurzem, n. vorn gestrichenem Haar, n. l. blickend, hat einen Mantel umgeworfen, der r. Brust und Füße nackt läßt. In der L. hält er eine geschlossene Rolle, die R. ist leicht zur Brust erhoben. In der Mitte der Vorders. (s. Titelvignette) vor r. und l. oben geknüpftem Vorhang sitzt auf Klappschemel mit befranstem Polster und sich kreuzenden, geschwungenen Beinen (wie Stierhörner) ein Mann; sein großer Kopf ist nur angelegt, das l. Bein ist vorgeschoben. Er hielt mit beiden Händen (abgebr. l. Hand mit halbem Unterarm) eine weit entfaltete, jetzt fast ganz abgebrochene Rolle, wobei die R. beträchtlich höher steht [2]), und ist bekleidet mit Sandalen, Ärmeltunika und einem um den Unterkörper geschlungenen Mantel. L. von ihm am Boden ein zusammengeschnürtes Bündel Rollen, und l. davon eine Frau (n. r.), das r. Bein überschlagend, den l. Ellenbogen auf die R. stützend, welche im Typus der Musen- oder Parzenfiguren auf einem Pfeiler ruht; seine linke Umrißlinie wie der Fuß sind deutlich zu erkennen. Sie ist bekleidet mit einem von der r. Schulter geglittenen Chiton; der mit Überschlag um den Unterkörper gezogene Mantel ist von hinten mit den Enden über den l. Oberarm geworfen. Durch das langlockige Haar geht ein Band. Ihre

[1]) Über das gleiche Motiv des Sk.s 71 s. II, 5, Der Figurensarkophag von S. Vittore, 5. Dieser wird vielleicht noch ins dritte Jahrhundert gehören, die Inschrift von Nr. 30 läßt an das zweite Jahrhundert denken.

[2]) Eine Folge der in der spätrömischen Kunst geflissentlich verschobenen Linearperspektive. Vgl. II, 9, Der Rinaldo- und Pignattasarkophag.

plumpe Nase ist wohl auf Rechnung des Steinmetzen, nicht eines Porträtisten zu setzen. In ihrem Haar wie bei dem der anderen Figuren ist die Bohrerarbeit deutlich. — R. von dieser Szene ein guter Hirt in Schuhen, gegürteter Exomis (l. Schulter frei), etwas eilig n. r. vorschreitend. Sein Kopf mit dem struppigen Haar läßt noch den antiken Satyrtypus erkennen; auf der Stirn zwei Falten. Er trägt auf den Schultern ein Schaf mit naturwahr gebildetem Vlies, seine R. hält die Vorderbeine zusammen, die L. das l. Hinterbein. Das Schaf (mit langem Schwanze) n. l., wendet den Kopf zu dem Hirten zurück. R. und l. von diesem noch drei Schafe von ähnlicher Bildung: 1 (Kopf abgebr.) und 2 richten den Kopf zum Hirten empor, 3 (n. r., r. Vorderbein abgebr.) geht zu einer Quelle, die r. aus einer Grotte strömt. Über dieser ein Widder (n. l.), den Kopf zurückwendend, ein Lorbeerbaum(?) und ein (n. l.) sitzender Hirt mit Pedum in der R., den Kopf, nach welchem die R. greift, n. r. wendend. Um seinen r. Schenkel (abgebr.) ist ein im Rücken flatterndes Gewand geschlungen. — Sehr starkes Relief mit Bohrtechnik. Pupillen angegeben.

L. Schmals. In flachem Relief ein geflügelter Erot mit Lockenhaar und über der Stirn aufgebundenem Schopfe. Er rudert mit beiden Armen ein Schiff n. r. durch Wellen; nur der Oberkörper sichtbar. Das Schiff hat r. und l. einen Schnabel, der l. in einen Schwanenkopf(?) ausgeht. An der Schiffswand oben ein Reliefstreifen mit Delphinen.

R. Schmals. (Abb. 51b). Über einem Felsvorsprung steht vorgebeugt ein Fischer n. l., an der Angelschnur einen Fisch aus den Wellen emporziehend. Er trägt kurze Exomis und Filzhut; am l. Arme Henkeltopf. Die Arbeit der Schmalseiten ist roh und flüchtig. Grob sind besonders bei dem Eroten die Pupillen eingegraben, auf der Vorders., deren Arbeit maßvoller ist, weniger grob [1]).

32 (321). Sarkophagvorderseite. Frau und Mann.

H. 0,85; br. 2,31. — Großk. M. — Etwas verwittert. — J. d. M.: »*Esisteva nel museo di S. Vitale*«. CIL a. O., 199: »litteris bonis«; vgl. Abb. 13.

Tabula ansata mit profiliertem Rande und je einer Rosette in den *ansae*. Auf der Tafel

OLIAE · P · F
TERTVLLAE
V · ANN · XV · M · VIIII · D · X
OLIVS · TERTVLLIANVS
FIL · PIENTISSIMAE · ET · SIBI

L. davon in vertieftem Relieff. auf vorspringender Basis die mit Schuhen, langer Ärmeltunika und einem über die l. Schulter geworfenen Mantel, dessen beide Enden die R. über der r. Schulter faßt, bekleidete Frau; die L. gesenkt. L. von ihr am Boden ein rundes Gefäß mit Rand. R. von der Tafel in ebenso gestaltetem Relieff.

[1]) Über die Bedeutung des Sarkophages für den Zusammenhang heidnischer und christlicher Plastik s. II, 3, Der Kindersarkophag des Museums Nr. 31.

ein bärtiger Mann in Schuhen, Tunika und Toga, nach deren Falten die gesenkte R. greift, während die L. eine geschlossene Rolle hält. R. in der Ecke ein rundes Gefäß

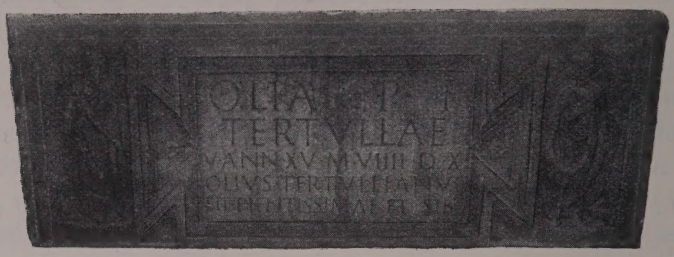


Abb. 13 (Ricci).

mit glockenförmigem Deckel (und Handhabe oben), keineswegs ein *apex*, wie CIL meint, vielleicht ein Schröpfkopf als Zeichen eines Arztes wie bei Nr. 71 [1]).

33 (124). Sarkophagfragment mit Erot.

H. 0,31; br. 0,91; t. 0,19. — M. — Ringsum abgebr. — J. d. M.: »*trovato 1891 nello sterro fatto ove esisteva S. Giorgio.*«

Erhalten ist nur die l. obere Hälfte der Tafel mit profiliertem Rande, der Inschrift

APPAE
PI
TREDVC\ I

und dem l., ausgeschweiften Rahmen [2]) mit D [3]). An den oberen Rand faßte l. ein nackter, geflügelter Erot, von dem aber nur noch die Spur vorhanden ist.

34 (315). Sarkophagvorderseite. Verstorbene.

H. 0,65; br. 2,07. — Großk. M. — Unten abgebr. und mehrfach bestoßen. J. d. M.: »*Trovato nella fondazione pel palazzo della Cassa di risparmio nel 1891*«. Abb. 14.

Oben wie r. und l. profilierter Rand. In der Mitte Inschrifttafel:

GLARNIVS · ANTIOCHVS
AVGVSTAL · RAVENN · SIBI · ET
GLARNIO · SIMPLICIANO
LIBERTO ET ALVMNO SVO
PIENTISSIMO ET ///(C?)ARISSIMV · P
SI QVIS ANTE HANC ARCAM
OSSARIVM ////M ARCAM

[1]) Vgl. Daremberg et Saglio, Dict. des ant. gr. et rom. (Paris), s. v. Chirurgia, Fig. 1388.
[2]) S. zu Nr. 28, A. 1.
[3]) D = Dis, dem r. wohl M = manibus entsprochen haben wird.

R. von der Tafel mit Volutenrahmen wie bei Nr. 28 ein Mann, in Kleidung und Haltung dem des Reliefs 32 entsprechend, in der L. eine geschlossene Rolle. (Gesicht

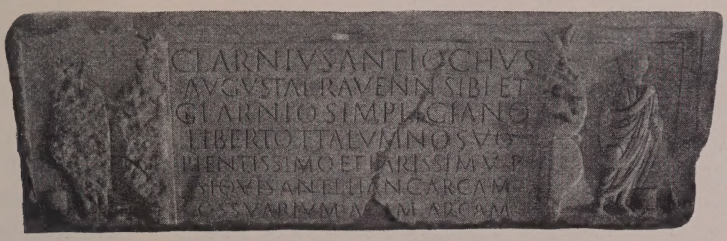


Abb. 14 (Ricci).

abgestoßen.) In der Ecke r. eine runde Schachtel mit Deckel. L. von der Tafel eine fast ganz abgestoßene Figur. In der Ecke l. eine Schachtel.

35. Sarkophagvorderseite.

H. 0,82; br. 2,18. — M. — J. d. M.: »*trovato nel 1826 nell' orto di S. Andrea*«. — CIL a. O., 214: »*litteris magnis et pulchris aetatis, ut videtur, Augusti . . . . Frons altera extat Venetiis in museo Correr*«.

Profilierte Tafel mit Inschrift in schönen, großen Buchstaben:

DIS · MANIBVS
Q · SOCCONI · AELIANI · GALLI

36 (268). Fragment eines Sarkophagdeckels (h. 0,23; br. 1,56; ringsum abgebr., Herkunft unbekannt). Erhalten nur der obere Teil der Vorderseite und der First des mit schönen, halbkreisförmigen Ziegeln gedeckten Daches. Auf dem First die Inschrift:

+ HIC REQVIESCIT IN PACE SERGIVS
VB ARCHIEPC · SEDIT ANNO—

37 (270). Fragment einer Sarkophagvorders., von der nur oben der profilierte Rand erhalten ist, sonst überall bestoßen. J. d. M.: »*trovato nel 1813 presso S. Maria in porto fuori*«. H. 0,27; br. 1,34.

38 (416). Kindersarkophag mit Löwen und Ornamenten.

H. 0,515; br. 1,13; t. 0,57. — M. — Deckel fehlt. — J. d. M.: »*Esisteva presso S. Zaccaria fuori Ravenna. Dono della famiglia Ghezzi.*« — Rand der Vorders. unten und l. nur angelegt. An allen Seiten Ausflußlöcher, z. T. verschmiert. Klammerlöcher r. und l. Abb. 15.

Vorders. (Abb. 15) bildet ein von breitem Rande umgebenes Relieff. R., l. und oben ein profilierter Rand. In der Mitte auf halbkreisförmiger Erhöhung eine stilisierte Palme, n. r. geneigt, an welche v. r. und l. je ein Löwe, eine Vordertatze erhebend, heranschreitet. Die Mähne ist l. rauten-, r. halbkugelförmig stilisiert; der in einen dicken Knopf ausgehende Schwanz ist dem Rücken entlang zurückgeschlagen.

Der Löwe r. wendet den Kopf heraus. Den Rand füllt eine plumpe Ranke, die hie und da eine halbe Palmette (Lilie?) entwickelt. Das hervortretende Relief ohne Plastik wie aus einem Brett geschnitten. Am unteren Rande hat sich der Ansatz einer Palmette erhalten.

Abb. 15 (Ricci).

Sämtliche drei anderen Seiten enthalten eine Relieftafel mit profiliertem Rande, aber das Relief ist überall abgearbeitet. Man erkennt in den oberen Ecken der Rücks. (früheren Vorders.) noch Spuren eines Flügels (?), auf der r. Schmals. das Ende eines r. herabflatternden, geriefelten Bandes (?). Vielleicht der Rest einer aufgehängten Girlande mit flatternden Bändern; dieselbe Darstellung auf der l. Schmals.

39. Sarkophag mit Rankenornament.

H. 0,59; br. 2,18; t. 0,75. — Ohne Deckel. — Travertin(?). — Der Länge nach durchgebrochen und sehr beschädigt, aber durch Klammern zusammengehalten. Ausflußlöcher. Das Museumsjournal v. J. 1896 erwähnt ihn noch nicht. — Abb. 16.

Ringsum Rand. Das Ornament der Vorders. besteht aus doppelt geriefelten Ranken, welche in zwei Reihen übereinander elf Wirbelrosetten bilden. L. und r. ist

Abb. 16 (Ricci).

der Zwischenraum durch Rosetten von verschiedener Bildung erfüllt. Zwei diese Rosetten und das Rankenornament trennende Säulen sind abgearbeitet, aber an ihren Basen und Kapitellen mit Voluten noch kenntlich[1]).

Im Innern des Sarkophages r. und l. die Kopflager.

[1]) Vgl. über diese Ornamentgruppe zu Nr. 70, 82.

40 (404). Relieffragment. Christus und Thomas.

Br. 0,85(?). — M. — L. untere Ecke, unterer Rand und vielleicht auch r. abgebr., mehrfach beschädigt. J. d. M.: »*Provenienza ignota*«. Photogr. Ricci, 398. Abb. 17.

R. und l. je eine Zypresse von der Art wie auf den Schmalss. des Sarkophages Nr. 68. Zwischen diesen schreitet l. der jugendliche Christus mit ganz flachem Scheibennimbus (Monogr. nicht sichtbar) n. r., die L. (abgebr. Unterarm und Teile der Hand) hoch erhebend, während die R. (abgebr. halber Unterarm und Hand) n. r. ausgestreckt ist. Sein scheinbar kurzes, n. vorn gestrichenes Haar bildet wie bei den Porträtköpfen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, auch wie bei den Köpfen des Sarkophages Nr. 47, eine ziemlich dichte Masse, welche die Stirn wulstartig umrahmt und hier durch parallele Einkerbungen gegliedert ist. Auch die einzelnen Gesichtsteile wie Ohren, Augenlider und Pupillen treten in scharfer Isolierung hervor. Ein gleiches gilt von dem Kopfe des Thomas[1]). Christus trägt Ärmelgewand und einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel, der mit beiden Enden über den l. Oberarm zurückgeworfen ist. An Christus heran ist n. r. ein Jüngling (Thomas) getreten, seine R. an die l. Achsel Christi legend und ihn anblickend. Bekleidet ist er mit Ärmelgewand und umgeworfenem Mantel, der auch die an der Seite liegende L. verhüllt[2]).

Abb. 17.

41 (488). Sarkophag mit Ornament und Kränzen.

H. 0,56; br. 2,06; t. 0,66. — M. — J. d. M.: »*Pietra di Travertino. Ravenna. Dono del Sgr. Conte Rasponi*«. Ausflußlöcher und Klammerlöcher an beiden Schmalss., letztere jedoch nicht am Deckel; also dieser nicht zugehörig. Unterer Rand abgebr.

---

[1]) S. Al. Riegl a. O., 71 f.

[2]) Christus und Thomas auf der Vorders. des Celsussarkophages in Mailand (abgeb. Garrucci a. O., 315, 5). Die Gruppe zeigt Thomas in Proskynese und Christi Oberkörper halb entblößt, geht also nicht unmittelbar auf dasselbe Vorbild zurück. Außerdem ist der Christustypus des Mailänder Reliefs (über der Stirn kurzes, zur Seite langes Haar) ein anderer. — J. Strzygowski, Orient oder Rom, 61, 1, findet, gestützt auf die Photographie von Ricci, daß das Relief dem Sarkophagfragmente aus Konstantinopel im Berliner Kaiser Friedrichsmuseum sehr nahe steht. Eine gewisse Trockenheit in der Bearbeitung der Gewandung und Körperbildung kehrt hier wie da wieder, Haartracht der Jünger und optischer Charakter des flächenhaften Reliefs weisen gewiß auf gleiche Zeit. Aber der Christustypus, wenn auch beidemal mit Nimbus — was die zu dunkle Photographie nicht erkennen läßt —, weicht doch durch die Haartracht zu sehr von dem Berliner ab, als daß man auf Schulzusammenhang schließen könnte.

Vorders. Das doppelt geriefelte, die Inschriftfläche umgebende Flechtband scheint nur auf drei Seiten beabsichtigt gewesen zu sein und fehlte unten wohl immer. Dazwischen die Inschrift:

D · M
CONSPICVO CASTITATIS EXĒPLO IACOBAE OLLIAE AC RAPHAELI
EQVITI CLARISS RARAE PROBITATIS ADOLESCĒTI GABRIEL RASP
EQVES
MARITVS ET PATER CVM MAXIMO MOESTAE DOMVS DOLORE
ANN A CHRISTO NATO CIↃIↃLXXVIII MENSE MARTIO
M P M

Der Deckel (h. 0,47) bildet ein Giebeldach mit breiten Akroterien. Auf diesen wie auf der Vorders. je eine Kartusche ohne Wappen.

L. Schmals. In der Mitte ein breites, umrändertes Kreuz mit dürftigen Voluten, ringsum von einem dreisträhnigen, doppelt geriefelten Flechtbande umgeben. Das Kreuz hatte wohl, wie die sonst gleiche Darstellung der r. Schmals. vermuten läßt, unten einen halbkreisförmigen Abschluß. Das Flechtband der r. Schmals. ist freilich nur zweisträhnig. Modern?

42 (495). Sarkophag mit Lämmern und Christusmonogramm.

H. 0,63; br. 2,17; t. 0,70. — Deckel h. 0,54. — M. — J. d. M.: »*Dono del Capitolo Metropolitano*«. Ohne Deckelklammern und Ausflußloch. Am sehr verwitterten Deckel (von anderem Steine) Inschriftspuren. — C. Goldmann a. O., 11.

Vorders. Unten Rand und profilierte Basis, oben profilierte Leiste, getragen r. und l. von je einem glatten Pfeiler mit Basis und rohem Blattkapitell (Hilfst. 5). In der Mitte Kranz aus dreifachen Lorbeerblättern (oben Edelstein). Die unten verschlungenen Bänder enden symmetrisch in je einem Herzblatt. An den Kranz heran tritt, ihn mit der Schnauze berührend, v. r. und l. je ein Lamm mit stilisierten Schuppenflocken und langem Klöppelschwanz. R. und l. zu äußerst je eine Palme mit je zwei Bündeln von je drei Früchten.

L. Schmals. In einem wie auf der Vorders. umrahmten Relieff. ein Schild mit Kranz. Darauf ein Kranz mit ausladenden Armen. Von ihren Enden hängt an Ketten l. A, r. Ω herab.

R. Schmals. nur roh behauen.

Der Deckel bildet ein Giebeldach mit roh zubehauenen breiten Eckakroterien.

43 (504). Sarkophag. Gräbersymbole.

H. 1,04; br. 2,21; t. 1,09. — Deckel h. 0,72. — M. — J. d. M.: »*Ravenna dell' antica famiglia Traversari*«. Sehr bestoßen und verwittert. — Van den Ghein a. O., Fig. 7 zu p. 201 f. C. Goldmann a. O., 17. Vgl. Abb. 18.

Vorders. (Abb. 18). Der obere Rand r. und l. von je einem dreifach kannelierten Pfeiler (Kannel. zur Hälfte gefüllt) mit (zerstörtem) Kapitell getragen (Hilfst. 5). Tabula ansata mit profiliertem Rand; in den *ansae* je eine vierblättrige Rosette. R. und l. von der Tafel je ein schlankes, glattes Kreuz mit ausladenden Enden, auf einem Halbkreise stehend; im Kreuzungspunkt eine runde Verzierung.

L. Schmals. In dem wie auf der Vorders. umrahmten Relieff. steht unter profiliertem Archivolt, der r. und l. von einer Konsole gehalten wird, über einer aus vier Stufen bestehenden Erhöhung, aus der vorn zwei Ströme fließen, das doppelt geriefelte Kreuz mit ausladenden Enden. Von den Armen hängen an Ketten l. A, r. Ω herab. Im Kreuzungspunkt ein Quadrat mit rundem Edelstein in der Mitte.

R. Schmals. Unter ebensolchem Archivolt ein Schild mit radförmigem Chr.-Monogr. mit umbiegender, gelockter Rhoschlinge; die geriefelten Balken laden aus. Von den Armen hängt an Ketten l. A, r. Ω herab. Aus jeder unteren Ecke wächst eine sich schräg n. innen neigende Lilie hervor.

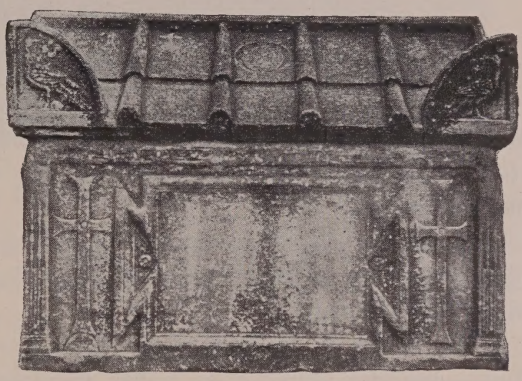


Abb. 18 (Ricci).

Der Deckel bildet ein mit zwei Reihen Platt- und Hohlziegeln gedecktes Giebeldach. In dem Relieff. der Akroterien vorn, sich entsprechend, je ein Pfau, den Kopf nach einer vierblättrigen Rosette umwendend, um daran zu picken.

L. Deckels. Ringsum profil. Rand. Zwei Lämmer mit langem Klöppelschwanz treten von r. und l. an ein geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden heran; im Kreuzungspunkte ein Quadrat mit einem Knopf (Perle) in Vertiefung. In den Akroterien je eine lose Halbpalmette.

R. Deckels. Ringsum profil. Rand. An einen Kranz (oben Edelstein), welcher einen Rundschild mit radförmigem Chr.-Mon. (Rhoschlinge umbiegend, A und Ω an Ketten hängend, die geriefelten Balken laden aus) umgiebt, tritt von r. und l. je eine pickende Taube heran. Sie stehen auf den mit Herzblatt endigenden Bändern, mit denen der Kranz unten umschlungen ist.

Van den Ghein a. O. setzt den Sk. dem des Seda (No. 20) gleich, aber dieser ist, wie nachgewiesen, ursprünglich nicht ohne figürlichen Schmuck gewesen, während No. 43 sich auf symbolischen Schmuck beschränkt.

44 (514). Sarkophag. Lämmer.

H. 0,69; br. 2,09; t. 0,71. Deckel h. 0,54. — M. — J. d. M: »*Ravenna; dato dal Sgr. Agostino Ruggini.*« — C. Goldmann a. O., 11. Abb. 19.

Unten Basis, oben profil. Rand. Der letztere getragen r. und l. von je einem doppelt kannelierten Eckpfeiler mit profil. Basis und Blattkapitell (Hilfst. 5). In der

Mitte ein Kranz (oben vierblättrige Rosette, unten Edelstein) aus je drei Lorbeerblättern, welcher einen Rundschild mit radförmigem Chr.-Mon. umgiebt; Rhoschlinge umbiegend, ausladende, geriefelte Balken; Α (angehängt) und Ω unter den Kreuzesarmen. Die unten umgeschlungenen Bänder endigen in je einem Herzblatt. Von r.

Abb. 19 (Ricci).

und l. tritt, den Kopf erhebend, je ein Lamm mit langem Klöppelschwanz heran; die etwas länglichen, unten spitzen Flocken werden nach dem Kopfe zu kleiner und naturalistischer.

L. Schmals. Umrahmung wie Vorders. Um den Rundschild geht ein Kranz, oben Edelstein, unten schlingt sich das Band mehrmals herum und endigt r. und l. in einem Herzblatt.

R. Schmals. Umrahmung wie l. Große, kannelierte Henkelvase mit kleinem Fuß. Aus der Öffnung (zu hoher Augenpunkt) wächst eine Lilie heraus. Vgl. das Vasenornament auf dem Barbatianussk. No. 14.

Der wohl nicht zugehörige Deckel (Travertin) bildet ein Giebeldach mit Firstleiste und Akroterien. An ersterer eine Verzierung, der r. unten eine gleiche entspricht. Im Akroterion r. eine Muschel (Schloß unten), l. ein Wappen (stehender Mann). Auf der Vorderseite die Inschrift:

D. M. || *Hieronimus Ruginius Ravenn. juriscons. qui* || *Cenomanis olim* || *Subintio Julia* (?) *Provinilae propr. est* || *Augusti et sancti* (?) || *ius dixit al . . . Honoribus et oneribus* || *domi foris functus* || *post multas temporum et rerum vici* || *ssitudines non sine* || *populi patriaeque totius gemitu annum* || *aetatis suae LVI* || *claudens hic conditur anno salutis* || *M. D. LIX. IIII Id. Febru.* || *H . . . H.*

45 (518). In die Wand eingemauerte Sarkophagvorders.; h. 0,35; br. 2,53. J. d. M.: »*Marmo greco. Ravenna.*« Rand ringsum abgebr. R. untere Hälfte eines Eckpfeilers mit Basis. In der Mitte profil. Tafel und r. u. l. davon je ein Portal, gebildet aus zwei glatten, durch Archivolt verbundenen Säulen.

46 (518). Sarkophagvorderseite. Himmelshalle.

H. 0,34; br. 2,53. — M. — Mehrfach durchgebrochen, r. obere Ecke abgebr. und sehr beschädigt. Rand fehlt l. und unten.

Ursprünglich trugen zwei Eckpfeiler einen Gebälkstreifen. In der Mitte leere Tafel mit profil. Rande. R. und l. je eine Halle, gebildet durch je zwei glatte, runde Halbsäulen mit Basen und Kapitellen, die einen dreifach gegliederten Archivolt tragen.

46a (390). Ausflußplatte des Sk.s 56 in S. Francesco.

Seit 1881 im Museum. — T. 0,78; h. 0,087 — 0,06. — M. — Abb. 20.

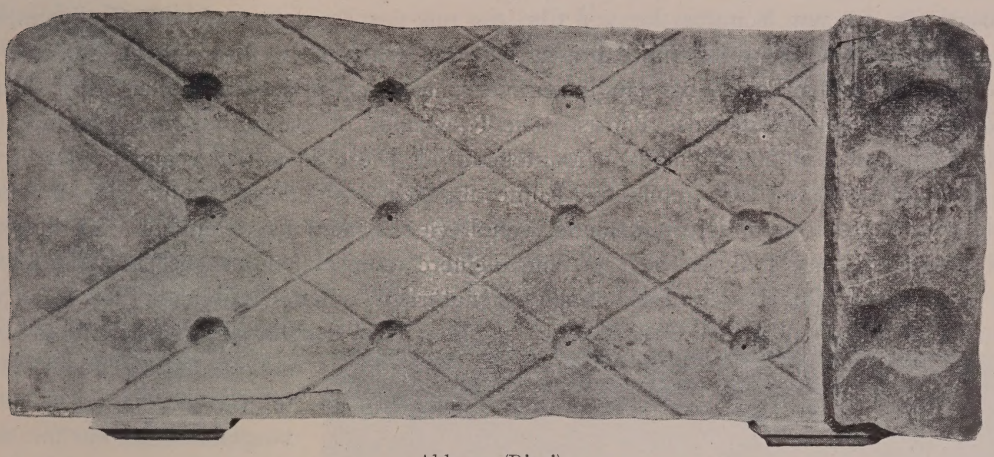


Abb. 20 (Ricci).

In den zwölf Kreuzungspunkten des Netzmusters halbkugelförmige Vertiefungen mit feinen Löchern zum Abflusse der wässerigen Stoffe. Das doppelte Kopflager läßt bei Nr. 56 auf einen Ehesarkophag schließen.

47 (533). Sarkophag. Christus mit Heiligen und Verstorbenen. Lazarus, Daniel.

H. 1,02; br. 2,11; Rlfh. 0,035. — Blaugestreifter großk. M. — J. d. M.: »*Era infisso nel muro del vestibolo della Sagrestia di S. Vitale.*« — Ohne Deckel. Sehr verwittert. Bei dem Auseinandersägen in seine vier Wände gingen die Anschlüsse der Vorders. verloren, doch fehlt wohl nur ein Stück von den Pfeilern. An der Vorders. ein wieder ausgefülltes Ausflußloch, zwei gleiche an den Schmalss. Rand fast überall stark bestoßen, auch sonst beschädigt. Die abgesägten Schmalss. wieder angesetzt, die Rücks. aus zwei nicht zugehörigen Fragmenten (No. 48 und 49). — Abb. Garrucci 332, 2—4; Venturi a. O., Fig. 194, 195, 199; Van den Ghein a. O., Fig. 3; C. Goldmann (mit falscher Erklärung) a. O., 10; Abb. 74 und 21a, b; Phot. Alinari, 18118, 18119, 18117; Ricci, 53, 54.

Vorders. (Abb. 74). Oben dreigeteilter Gebälkstreifen, von zwei Eckpfeilern (s. oben) getragen. In der Mitte steht auf dem natürlich gebildeten, oben abgestumpften Paradieseshügel (mit den jetzt nicht mehr kenntlichen vier Strömen) der jugendliche Christus mit wohl gescheiteltem, langwallendem Haar, die R. erhebend, das (ganz verstoßene) Gesicht etwas n. l. wendend, das r. Bein vorsetzend. In dem großen Scheibennimbus ist das Chr.-Mon. in flachem Relief angegeben. Die Balken laden aus, die Rhoschlinge schließt an. Christus ist bekleidet mit Sandalen, langem, faltigem Ärmelgewand und einem Mantel, welcher, mit einem Ende über den l. Arm vorfallend, hinter dem Rücken an der r. Hüfte vorgenommen und noch einmal über die l. Schulter zurückgeworfen ist, so daß das andere Ende auf der r. Seite des Körpers herunterhängt. R. erscheint in stärkerer Bewegung und leichter Verneigung

(Proskynese) Petrus (Gesicht sehr verstoßen), n. l., bekleidet mit Sandalen, langem Untergewand und weitem, zweimal umgeschlagenem Mantel. Das eine Ende desselben weht, etwas Raum füllend, in seinem Rücken, mit dem anderen sind die Hände bedeckt, um sie zum Schutze der von Christus mit der L. leicht entfalteten Rolle unterzubreiten. Seine Worte richtet Christus, wie die erhobene R. beweist, an den von l. herangeschrittenen Paulus mit länglichem Gesicht, langem Bart und hoher Stirn. Seine Kleidung entspricht der des Petrus. Die R. erhebt er wie zum Gruße zu Christus, die L. hält das eine herabfallende Mantelende[1]). Diese Szene ist l. und r. von einer gewaltigen, naturalistisch gebildeten Palme abgeschlossen, deren Stamm sich n. oben hin sehr verbreitert und je ein Bündel von l. vier, r. fünf Früchten hat. Zu äußerst dieser Darstellung befindet sich je eine kleinere (menschliche) Figur[2]), r. eine Frau, l. ein Mann. Der Boden unter ihnen ist natürlich, uneben gebildet. Die Frau ist bekleidet mit Schuhen (r. Fuß abgebr.), langem, auf dem Kopfe (Gesicht sehr bestoßen) aufliegendem Mantel, der, über die r. Schulter vorgenommen, nur mit beiden Enden über den l. Arm geworfen ist; beide Arme sind nach l. vorgestreckt. Der Mann, ebenfalls die Hände zu Christus vorstreckend, trägt Sandalen, kurzes, gegürtetes ärmelloses Gewand und einen über der r. Schulter befestigten Mantel, der von der L. etwas aufgerafft wird. Sein Gesicht scheint Porträt zu sein.

Abb. 21a (Ricci).

L. Schmals. (Abb. 21a). R. und l. je ein Pfeiler mit (ursprünglich) zwei im unteren Drittel ausgefüllten Kanneluren, mit profil. Basis und Blätterkapitell (Hilfst. 7), die einen dreigeteilten, oben vorquellenden Abakus tragen. In dem Relieff. r. über besonderem, r. gemauertem Boden ein aus Quadern aufgeführter Unterbau (Grabbau), zu welchem l. vier abgerundete Stufen führen, und auf welchem zwischen zwei schmalen, runden Säulen (mit profil. Basis und Blätterkapitell — Hilfst. 5 —), von einem Tonnengewölbe überdacht, der in Binden gewickelte Lazarus (Füße abgebr.) steht[3]). Sein

[1]) Die Figur wiederholt sich ziemlich genau auf einem wohl noch dem dritten Jahrh. angehörigen Sk. im Musée d'archéologie in Marseille No. 33, abgeb. Le Blant, Les sarcoph. chrét. (Paris 1886), pl. XI, 1. Der Umstand ist beachtenswert, weil im allgemeinen die Sarkophage des Rhonetals wohl mit den stadtrömischen, aber nicht mit den ravennatischen zusammenhängen.

[2]) Die Kleinheit menschlicher gegenüber göttlichen Gestalten übernahm das Christentum vom Heidentum. Auch Hadrian ließ sich auf Münzen neben Jupiter kleiner darstellen. F. Gregorovius, Hadrian (Stuttg. 1887), 402.

[3]) Eine wunderliche Angabe bei C. Goldmann a. O., 11: »Christus ... erhebt die Hand gegen die Kranke (!), die in Tücher gewickelt in einem durch Fundament und Bogen angedeuteten Gebäude liegt (!).«

Gesicht wendet sich n. l., wo der fast noch einmal so große, jugendliche Christus steht — der Boden ragt hier konsolenartig vor —, Kopf und R. n. r. wendend. Hinter dem Haupte der Scheibennimbus angedeutet und darauf in flachem Relief das Chr.-Mon.)[1]. (Rhoschlinge umbiegend, zwischen den Kreuzesarmen A und ω, die Balken laden etwas aus). Das Gesicht ist etwas bestoßen, das Haar bildet eine dicke, die Stirn wulstig umrahmende Masse ohne Gliederung, wobei die parallelen Furchen mehr eine malerische als plastische Wirkung hervorbringen. Bekleidet ist die Figur mit Sandalen, langer Tunika mit weiten Ärmeln und einem zweimal so umgeschlagenen Mantel, daß die r. Seite freibleibt, die L. in das herabhängende eine Ende des Mantels ganz eingewickelt ist. L. davon in derselben Bodenhöhe, die jedoch nicht vorspringt, ein natürlich dargestellter Baum mit unten geplatzter Rinde. Nach oben verästelt er sich in freier, auf malerische Wirkung hinzielender Arbeit. In dem Gezweige sitzt oben ein Vogel (n. r.), nach den Beeren pickend. Die lanzettförmigen Blätter stehen meist zu dreien zusammen.

Abb. 21 b (Ricci).

R. Schmals. (Abb. 21 b). Unten r. Ecke durchgebr. In dem ebenso wie l. gebildeten Relieff. steht auf besonderem, vorkragendem Boden der mit Schuhen, enganliegenden Hosen, zweimal gegürtetem und im Bogen aufgerafftem Rock (mit engen Ärmeln) bekleidete Daniel. Auf dem gescheitelten Lockenhaare des n. l. gewendeten Kopfes die phrygische Mütze; ein auf der Brust mit großem Knopfe (mit radförmigem Chr.-Mon.) befestigter und zurückgeschlagener Mantel hängt im Rücken herab; er bildet regelmäßige, aber nicht übertrieben archaistische Quetschfalten. Daniel erhebt beide Arme, die Handflächen n. außen (abgebr. r. Unterarm mit Hand bis auf eine Spur). R. und l. von ihm sitzt je ein Löwe, den Rachen (Zunge und Zähne sichtbar) aufsperrend, den Schwanz unter den Leib ziehend; sie blicken beide zu Daniel auf, dessen ruhige Haltung und sanfter Blick gegen das Lauern der hungrigen Tiere (Rippen angedeutet) gut absticht.

Als Rücks. des Sarkophages dienen zwei Sarkophagfragmente, die vielleicht ursprünglich zusammengehören, No. 48 u. 49.

[1] Danach zu korrigieren A. Krücke, Nimbus und verwandte Attribute, 125.

48, 49. Opfer Abrahams. Jünger.

48. H. 0,70; br. 0,67. — Feink. M. — 49. H. 0,70; br. 0,86. — Feink. M. — Bei beiden Stücken nur oben etwas Rand erhalten. — J. d. M.: »*Rinvenuto nello scavare un pozzo vicino alle carceri di Ravenna nel 1891.*« — Abb. 22.

48. Unten l. ein natürlich gebildetes Bäumchen, und r. davon Abraham (n. r.); den (bärtigen?) Kopf (Gesicht abgestoßen) n. l. wendend, wo die Hand Gottes vorauszusetzen ist. Die R. (vom Unterarme an abgebr.) ist (vermutlich mit dem Schwerte) erhoben (Beine von den Unterschenkeln an abgebr.). Er ist bekleidet mit langärmligem Untergewand und einem über die l. Schulter vorgeworfenen Mantel, der, an der r. Hüfte zurückgenommen, wieder über die l. Schulter vorgeworfen ist. Die n. unten gehende L. liegt auf dem Kopfe des kleinen, (auf einem Altar?) hockenden Isaak

Abb. 22 (Ricci).

(n. r.) mit bestoßenem Gesicht; abgebr. fast der ganze Unterkörper und Stück der r. Hüfte, seine Hände sind auf dem Rücken gefesselt. Er trägt eine gegürtete Exomis, welche die r. Seite freiläßt. Hinter ihm steht r. v. Abraham ein mit Untergewand und Mantel bekleideter Jüngling (Jünger) n. r., den Kopf (nur obere Hälfte erhalten) n. l. wendend und mit beiden Händen eine geschlossene, zusammengebundene Rolle haltend; die R. ruht dabei in einer Mantelfalte. R. von ihm ein n. r. schreitender, ebenso bekleideter Jünger, von dem nur der Unterkörper ohne Füße und eine Spur des Kopfes erhalten ist[1]). Hinter diesen drei Figuren ein gequaderter Mauerbau mit

[1]) Die Darstellung rührt von einem Sarkophag her, dessen Relief auf ein gemeinsames Vorbild wie der Sarkophag in S. Ambrogio in Mailand (Garrucci, 328, 1—3; 329) zurückgeht. Bei allen Ähnlichkeiten treten doch auch Unterschiede hervor: Bei dem Mailänder Relief legt Abr. die L. vor die Brust und wendet den Kopf nicht empor, der erste Jünger steht hinter Isaak im Torbogen, der zweite vor dem Pfeiler des zweiten Bogens, und der zweite Jünger hält die Rolle. Bei dem ravennatischen Relief ist die Architektur kunstvoller, der Faltenwurf mehr durchgearbeitet; es scheint also dem Originale näher zu stehen.

Zinnen und einem kleinen Rundbogenfenster über dem zweiten Jünger. Es sieht aus, als ob Abraham aus einem Tore trat, und ein zweiter Torbogen sich r. anschloß [1]).

49. Das sehr verstümmelte Relief ladet fast um das doppelte (0,06) aus, gehörte also wohl zur Vorders. des Sarkophages. Erhalten haben sich nur die Überreste von fünf mit Untergewand und Mantel bekleideten Figuren (abgebr. Köpfe, Füße, Unterarme und Hände). Die erste von ihnen (1) trug ein Kreuz (Ansatzspuren der Querarme erhalten; Petrus?), das sich ganz vom Hintergrunde loslöste; 2 (von vorn) erhebt r. Arm, während die L. in die herabhängende Mantelfalte greift; 3 erhob den r. Arm und hält in der gesenkten L. eine geschlossene Rolle; 4 scheint bärtig gewesen zu sein und wendet sich im Gespräch mit 3 zu diesem; in der gesenkten L. eine geöffnete, zusammengefaßte Rolle; 5 erhob die R., die L. war wohl gesenkt. Der Faltenwurf verrät noch Gefühl für Plastik. Im Hintergrunde die Spur natürlich gebildeter Bäume, vielleicht eine Andeutung des Paradiesesgartens.

Sollten, was möglich ist, beide Stücke von einem Sarkophage herrühren, so wäre in Ravenna der r. Teil der Vorders. erhalten mit dem Kreise der Jünger, der sich um Christus schart. So würde nicht nur die l. Schmals. mit dem Opfer Abrahams, sondern auch die Vorders. dem Mailänder Skphg. in S. Ambrogio entsprechen [2]).

[1]) Also wohl Abbild der Himmelshalle, vor der sich die symbolischen Vorgänge abspielen.

[2]) Zu derselben Gruppe gehört ein stadtrömischer Sarkophag im Louvre (Garrucci, 324, 1—3), der aber dem stadtr. Sk. aus den Vatikanischen Grotten (Garr., 327, 2—4) noch näher zu stehen scheint. — Zu vergleichen wäre auch das Sarkophagfragment aus Marseille bei Le Blant, Les sarcoph., pl. XVI, 1.

6. S. AGATA.

50—53.

Im Innern an der Eingangswand:

50. Sarkophag mit Himmelshalle.

H. 0,85; br. 2,11; t. 0,90. Deckel h. 0,44. — Blaugestreifter, grobk. M. Sehr verwittert und verschmiert.

Das Bildwerk der Vorders. abgearbeitet. Ruht auf Löwenfüßen.

Vorders. Unten Rand, oben Gebälkstreifen, getragen r. und l. von je einem glatten Eckpfeiler mit profil. Basis und Kapitellen, die aus glatten Blättern gebildet zu sein scheinen (vgl. Hilfst. 5). Trotz der Abarbeitung bemerkt man doch die Spuren von drei Hallen, von denen die r. und l. oben durch Rundbogen, die mittlere durch flachen Giebel abgeschlossen waren. In der Mittelhalle, ihre ganze Breite einnehmend, eine profilierte Basis [1]).

R. Schmals. R. und l. Eckpfeiler wie auf der Vorders. Die Fläche ist wohl nur angelegt. Bossenansätze oben erhalten; die Klammerlöcher sind verschmiert. Die l. Schmals. ist nicht sichtbar. Der Deckel bildet ein glattes, oben leicht abgerundetes Giebeldach; r. und l. wie auf dem First ein flacher Randstreifen. Auf der Vorders. ist in vertieftem Rand eine Kartusche mit nur angelegtem Wappenschild eingehauen. Darüber

D O M
LAVRENTIVS SPADOLARINVS

In der r. Deckels. r. und l. ein profilierter Rand, und im Felde:

S
L ∧ P

51. Steinsarkophag mit wohl nicht zugehörigem Deckel, mit mehreren Löchern. Vorn eine Marmortafel angesetzt mit der Inschrift:

D · M · S
POMPEIVS · FORANIVS
RAVENNAS
SIBI ET SVIS OMNIBVS
VIVENS FECIT
R S · A MCCCXXV
IDIBVS SEPTEMB

[1]) Vgl. die Abarbeitung des Seda-Sarkophags No. 20. Die Basis in der Mitte läßt auf Figurenbildwerk schließen.

Der Deckel, mehrfach ergänzt, ist ein seitwärts abgeschrägtes Giebeldach; vorn je ein barockes Akroterion mit einem Wappenschild.

An der Nordwand der Kirche:

52. Kastensarkophag.

H. 0,58; br. 2,29; t. 0,79. Deckel h. 0,54. — Der ganze sehr verwitterte und verschmierte Steinsarkophag ist nur roh zubehauen.

Der Deckel bildet ein Giebeldach wie bei No. 50, nur leicht geschwungen. An seiner Vorders. eine Kartusche. Im Schilde ein Lamm n. l.; das r. erhobene Bein hält wohl einen Stab. Dahinter Baum, und r. darunter ein Stein. Das ganze eingerahmt von den Umrissen einer *tabula ansata* mit geschweiften Seitenrändern. L. von dem Wappen Z, r. B.

53. Roh behauener Steinsarkophag (h. 0,53; br. 2,20; t. 0.69. Deckel h. 0,29). Vorders. In vertieftem Relieff. eine *tabula ansata* mit der Inschrift:

DI · BARTOLO · COÑ · ROTA
L · D · ANASTASIA · BALDINI
CONIVGI · E · LORO · DISCEND

Als Deckel erhebt sich über breitem Randwulst ein flachgewölbtes, glattes Dach.

Es scheint, daß die Sarkophage vor der Restauration i. J. 1892 alle an der Nordwand gestanden haben.

7. S. FRANCESCO.

54—58.

In der Kirche:

Altar der südöstlichen Apsis:

54. Sarkophag. Himmelshalle. Christus und die Jünger.

H. 0,60; br. 2,08; t. 0,77. — M. — Bis auf Einzelheiten (z. B. das Blattwerk in den Zwickeln der Schmalss.) gut erhalten. Der moderne Deckelaufsatz, mit starken Profilen ausladend, ist aus anderem, bläulichem Marmor, wie auch der Untersatz. Von diesem ist antik nur die Lorbeergirlande mit der unteren Fußleiste, alles andere, die Hohlkehle zwischen zwei Stegen, der Wulst und die untere Basis, modern. An der l. Ecke ist auch die Lorbeergirlande durchgebrochen und angekittet, auf den Schmalss. fehlt sie ganz, an der Rücks. ist sie sehr zerstört. Der ganze Untersatz, der niemals, wie vermutet ist, Deckel gewesen sein kann, ist selbst aus mehreren Stücken zusammengesetzt. — Abb. Garrucci a. O., 348, 2—5, mit irriger Ortsangabe (s. V, p. 74); Venturi a. O., Fig. 198, p. 212 (Vorders.); Gazette archéol., 1882, T. 15 (Vorders.); Al. Riegl, Spätröm. Kunstind. (Vorders.), Fig. 27; C. Goldmann a. O., T. I (Vorder- und Rücks.); vgl. Abb. 61. — Photogr. Alinari, 18075; Ricci, 320, 321, 322.

Auf der untersten Basis die Inschrift:

HIC IACET CORPVS : D : LIBERII ARCHIEP

Es ist möglich, daß damit der Erzbischof Liberius II. gemeint ist; aus der Inschrift selbst läßt es sich nicht folgern. Es hat drei Erzbischöfe des Namens gegeben. Das Fehlen des Unterscheidungszeichens auf der Inschrift hätte also nur Sinn, wenn der erste seines Namens gemeint wäre; aber dagegen spricht die späte Zeit der Inschrift mit ihren I-punkten und dem in der Zeit Liberius' I. ganz ungewöhnlichen Titel »*archiepiscopus*«, s. Muratori, Rer. ital. script., II, 47. Die Nachrichten über die Begräbnisstätte dieser drei Bischöfe ergeben auch keinen Anhalt für die Zeitbestimmung. Liberius I. († 206?) ward vielleicht in S. Probus (in Classe) bestattet, etwa »ein Stadium« von der Kirche des h. Apollinaris entfernt. Die Notiz ist nur vermutungsweise von Agnelli und seinem Bearbeiter (Migne, Patrol. rom., CVI, p. 489) gegeben. Das Grab des Liberius II. († 351?) war schon Agnelli unbekannt, und erst von Liberius III. († 378) sagt er (Migne a. O., 506) »*sepultus est in monasterii sancti Pullionis, quod suis temporibus aedificatum est, non longe a porta quae vocatur Nova, cujus sepulcrum nobis cognitum est*«. Wäre damit S. Francesco gemeint, so würde Agnelli vermutlich

den Ort »*ad sanctos apostolos*« oder »*ad Petrum majorem*«, wie er sonst tut, bezeichnet haben, da er das Grab ja noch kannte. Aber das Kloster Sancti Pullionis wird auch von späteren wie FABRI (a. O., 416) nicht S. Francesco gleichgesetzt, sondern nur als in der Nähe liegend bezeichnet. Die Identifikation mit S. Francesco bei C. GOLDMANN a. O., 25 ist also willkürlich. Nun sagt freilich derselbe FABRI (p. 414): »*il suo*« (Liberius II.) »*corpo oggi pure si riverisce in detta Chiesa*« (di S. Francesco) »*entro un nobilissimo sepolcro di marmo greco, ove nella lapide che già lo copriva*(!?) *leggevasi*(!) *il nome suo* D · N · LIVERIVS · A · R · S (sic!) *qual sepolcro stando prima nella Capella ad onor suo già dedicata detta ora del Crucifisso, pochi anni sono con intervento del Card. Alderano Cibo . . . . fù trasferito all' Altare, ove stan le reliquie di molt altri Santi.*« Aber wie konnte i. J. 1664 ein Sk. als das Grab von Liberius II. ausgegeben werden, dessen Grabmal nicht einmal mehr Agnelli anzugeben wußte? Ganz abgesehen davon, daß eine Angabe, die so willkürlich die noch vorhandene Inschrift verändert, keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben kann. Sollte jedoch, worauf das Impf. »*leggevasi*« führt, von FABRI selbst überhaupt keine Inschrift mehr gesehen, die jetzt vorhandene erst nach seinem Tode angefertigt worden sein, so ist sie für die Zeitbestimmung des Sk.s erst recht wertlos. Unsere Vermutung erhält aber noch eine besondere Stütze durch die unten (S. 51) ausgesprochene Annahme, daß die ursprünglich alte Hauptseite bei der Umstellung des Sk.s Rücks. geworden ist.

Der antike Teil des Sk.s beginnt unten mit dem aufgerollten, in der Mitte gebundenen, aus Reihen von je drei Lorbeerblättern gebildeten Kranze, der sich, zum Teil abgestoßen, auf den Schmalss. in der Mitte gebunden, ringsherum zieht. An der Vorder- und Rücks. je fünf, an den Schmalss. je zwei Interkolumnien. Diese sind gebildet durch spiralförmig (gegenständig) kannelierte Halbsäulen mit profil. Basen und Blätterkapitellen, in deren flach anliegenden Akanthusblättern (s. Hilfst. 2) sich die Bohrarbeit wie ein besonderes Ornament geltend macht; statt der den geriefelten Abakus schmückenden Blume z. B. ein flacher Ring, wie ihn der Bohrer bequem herstellen konnte. Je zwei Säulen sind durch einen dreigeteilten Archivolt verbunden, welcher durch eine, mit den äußersten Enden noch auf den Deckplatten des Kapitells aufliegenden Muschel (Schloß unten) ausgefüllt ist. In den Zwickeln der Archivolte erhebt sich über zwei Keimblättern ein kelchförmiges Akanthusblatt, aus dem abermals ein den Raum füllendes großes, überfallendes Akanthusblatt herauswächst.

Im mittelsten Interkolumnium sitzt auf einem über einem Tritt stehenden Faltstuhl der jugendliche Christus, mit geistlos geöffnetem Munde, die R. mit einer kleinen (wohl abgebr.) Rolle n. l. ausstreckend[1]), das r. Bein vorsetzend, das l. anziehend. Das ungescheitelte, vorn gelockte Haar fällt über den Wangen in kürzeren, im Nacken in längeren Locken herab. Es ist nicht klar, ob durch die Haare ein Band geht. Christus ist bekleidet mit Schuhen, einem ungegürteten Ärmelgewand und einem auf der l. Schulter aufliegenden Mantel, der, an der r. Seite vorgenommen,

[1]) Ob TH. BIRT, Die Buchrolle in der Kunst (Leipz. 1907), 83, bei der Notierung dieses Motivs (Ia) diesen oder den Sk. 56 meint, wird aus seiner Charakteristik »später, doch schöner Säulensarkophag« nicht klar.

mit der L. etwas emporgerafft wird. In dem Interkolumnium r. von ihm ein ebenso gekleideter bartloser Jünger, das r. Bein vorsetzend und die Finger der R. im Redegestus (zum Teil abgebr.) ausstreckend. Die Enden seines Mantels ruhen auf dem l. Arm. Ob er in der L. eine (jetzt nicht mehr sichtbare) geschlossene Rolle hielt, ist nicht klar, aber wahrscheinlich. L. von Christus ein ebenso gekleideter bärtiger Jünger mit vollem, krausem, n. vorn gekämmtem Haar und kurzem Vollbart, das r. Bein n. l. setzend, das Gesicht Christus zuwendend und die R. (Finger z. T. abgebr.) vor der Brust erhebend. Im Interkolumnium l. davon ein ebenso gekleideter bartloser Jünger, mit beiden Händen eine geschl. Rolle haltend, den Mund geistlos öffnend. Ihm entspricht im äußersten Interkolumnium r. ein bärtiger Jünger, der das l. Bein n. r. vorsetzt und den Kopf n. l. wendet. Er ist bekleidet mit Schuhen und einem von der l. Schulter nach vorn genommenen und über den herabhängenden l. Arm und die l. Schulter wieder zurückgeworfenen Mantel; in dem Bausche desselben ruht die R. wagerecht vor der Brust. Der Figur liegt offenbar ein der alten griechischen Kunst wohlbekanntes Stand- und Mantelmotiv zugrunde; es läßt sich entfernt sogar an den Lateranensischen Sophokles denken, aber die Motive sind übertrieben und dabei verflacht. Die Figur hat kaum noch einen festen Standpunkt, und die straff gespannten, wie nassen Mäntel dieser wie der anderen Figuren pressen die Glieder gewaltsam heraus. Dazu lösen sich diese fast statuarisch über die Hälfte des Körpers vom Hintergrunde los und werfen starke Schlagschatten auf den Grund. Die bei allen Figuren gelockten Haare von Bart und Haupt sind in ziemlich dicken Partien gegliedert; Augensterne überall angegeben. — Die Akanthusblätter sind bei aller Glätte doch ungeschlacht, besonders die über den Ecksäulen vorkragenden Blätter, neben welchen r. und l. je ein schmäleres, sich n. oben einrollendes Blatt herauswächst, das mit dem Hauptblatt in keinem natürlichen Zusammenhange steht. Die Neigung, alles auf den äußeren Effekt zu bringen, ist unverkennbar.

L. Schmals. Zwei Interkolumnien. Das Blattwerk in den Zwickeln etwas mehr bestoßen. R. ein Jüngling (l. Standbein), das r. seitwärts setzend, die R. (Finger z. T. abgebr.) ausstreckend, in der L. wohl eine Rolle haltend, die unter der Hand abgebrochen zu sein scheint. Kurzes, n. vorn gestrichenes, an den Spitzen geringeltes Haar. Er ist bekleidet mit Schuhen, dünner Tunika mit kurzen Ärmeln und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, an der r. Hüfte vorgenommen und über den l. Unterarm geworfen ist. Augensterne eingegraben. Im l. Interkolumnium ein vollbärtiger Mann, n. r. blickend, in der Stellung seinem Nachbar ähnlich, nur weniger übertrieben. (R. Unterarm von der Mitte an abgebr.) Bekleidet ist er mit Schuhen und doppeltem Gewande wie der Nebenmann, nur daß der an der r. Hüfte vorgenommene Mantel wieder über die l. Schulter zurückgeschlagen ist. Die herabhängende L. ist ganz darunter verborgen. Augensterne eingegraben.

Rücks. Untere l. Ecke durchgebr. Die Architektur wie auf der Vorders. Interkolumnium 1: Ein Jüngling von vorn, das l. Bein etwas seitwärts ins Profil setzend, erhebt den r. Arm (Unterarm mit Hand abgebr.) und hält vor der Brust mit der L. eine geschlossene Rolle. Kurzes, n. vorn gestrichenes Haar. Tracht wie bei dem r. Jünger der l. Schmals. — 2. Der vollbärtige Paulus mit kahlem Schädel schreitet

in kaum merkbarer Proskynese n. r. vor, das r. Bein leicht nachschleifend, die vorgehaltenen Hände mit dem Mantel bedeckend. Er trägt Schuhe, kurzärmlige Tunika und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, unter dem r. Arm n. hinten gezogen und über die r. Schulter n. vorn geworfen ist. — 3. Über breitem, flachem Tritt mit profil. Rande und Klotzfüßen steht ein Klappstuhl(?) mit gedrechselten Füßen. Darauf sitzt der jugendliche Christus mit lockigem Haar, das r. und l. auf die Schultern herabfällt. Er blickt n. l. und hat den r. Unterarm n. l. ausgestreckt; in der Hand ein kleines, geschlossenes Röllchen. Das r. Bein ist etwas seitwärts gesetzt, das l. etwas angezogen. Er trägt Schuhe, Ärmeltunika und Mantel, der, mit einem Ende auf der l. Schulter liegend, r. vorgenommen, und dessen anderes Ende mit der L. auf dem Schoße zusammengenommen ist. — 4. Ein Jüngling mit kurzem, n. vorn gestrichenem Haar hat das r. Bein etwas übertrieben zur Seite gesetzt, den r. Unterarm (Hand fast ganz abgebr.) n. l. ausgestreckt. Er trägt Schuhe, Ärmeltunika und Mantel, auf der l. Schulter aufliegend, an der r. Hüfte vorgenommen und von der L. an der l. Hüfte zusammengehalten. Mund geöffnet. — 5. Ein bärtiger Jünger (Nase und Gesicht bestoßen) mit gewelltem Haar (wie bei Julia Mammaea!) hat das l. Bein etwas seitwärts gesetzt. R. Standbein. Er trägt Schuhe, Tunika und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, über den r. Arm vorgenommen und über die l. Schulter wieder zurückgeschlagen ist. Er verbirgt, lang herabhängend, den herabhängenden l. Arm. Mund geöffnet.

R. Schmals. Zwei Interkolumnien wie l.: 1. Ein Jüngling (r. Standbein) setzt das l. Bein etwas seitwärts und wendet den Kopf n. r. Grobe, n. vorn gestrichene Haarsträhnen. Er trägt Schuhe, Ärmeltunika und Mantel, der über der l. Schulter hängt, an der r. Hüfte vorgenommen und mit dem anderen Ende von der L. festgehalten wird. Der n. l. ausgestreckte Arm hält in der Hand (Finger abgebr.) ein kleines Röllchen. Die Figur steht zu weit n. r. — 2. Ein langbärtiger Jünger mit n. vorn gestrichenem Haar (l. Standbein) hat das r. Bein seitwärts gesetzt. Er trägt Schuhe, Ärmeltunika und Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, an der r. Hüfte vorgenommen und an der l. Hüfte von dem herabhängenden l. Arm festgehalten wird. Mit dem einen Finger der R. berührt er das Kinn; in der L. (Zeigefinger abgebr.) geschlossene Rolle. Schwankende Stellung.

Aus dieser Komposition geht hervor, daß der Sk. ursprünglich frei inmitten eines Raumes aufgestellt gewesen sein muß. Da nun aber der Mittelpunkt der ganzen Vereinigung Christi und seiner Apostel nur auf der Rücks. dargestellt, der auf der Vorders. mit der Rolle thronende Christus aber nur rein ornamental aufgefaßt ist, insofern als keiner der ihn umgebenden Apostel auf seine Geste Rücksicht nimmt, so folgt daraus notwendig, daß der Sk. verkehrt aufgestellt, die jetzige Rücks. also die eigentliche Vorders. ist. Offenbar ist die Inschrift erst hinzugefügt, als der Sk. seine heutige verkehrte Aufstellung erhielt.

S. II, 5. Die zwei Säulensarkophage von S. Francesco.

55. In der östlichen Kapelle des r. Seitenschiffes ein moderner Sk. mit Tabula ansata ohne Inschrift. In den Kartuschen der Vorderakroterien l. *C*, r. *R*. Die Rücks. ist vermauert.

Südlich vom Haupteingang:

56. Sarkophag mit Himmelshalle. Christus und Jünger.

H. 0,70; br. 2,08; t. 0,96. — Deckel h. 0,89; t. 0,97: 1,0, also ungleich. — M. — Der Sk. stand früher »*presso S. Severo*« und kam 1881 aus dem Privatbesitze der Familie Fabiani hierher. Dabei wurde die Abflußplatte (Nr. 46a), Abb. 20, dem Museum überwiesen. Sie zeigt, daß der Sk. für zwei Leichen berechnet war. Die zwei Löwenklauen als Untersätze des Sk.s und die hinteren Klotzfüße sind modern, die ersteren wohl nach denen von Nr. 13, 14 gemacht. Die Rücks. scheint nur roh behauen zu sein. Daß der Deckel zugehörig, ist nicht glaublich. Ein Klammerloch nur r. am Deckel erhalten. Im äußersten r. Interkolumnium der Vorders. ein wieder zugesetztes Ausflußloch. Im ganzen weniger gut erhalten als Nr. 54. — Abb. Garrucci, 347, 2—4; Vorders. Venturi a. O., Fig. 197, S. 210; Al. Riegl a. O., Fig. 28; C. Goldmann a. O., Taf. II (2); vgl. Abb. 62. Photogr. Alinari, 18077; Ricci, 323, 324.

Unten Basis mit zurückspringendem Rande. Oben Rand mit den Überresten eines dorischen Kymas. S. zu Nr. 72, 1. Die Vorders. ist wie bei Nr. 54 in fünf Interkolumnien eingeteilt, unterscheidet sich jedoch in der Arbeit und in Einzelmotiven. Die Interkolumnien sind etwas höher und weniger massig als bei Nr. 54. Die beiden Ecksäulen sind lotrecht kanneliert, der zackige Akanthus der auch mit dem Bohrer behandelten Kapitelle (Hilfst. 1) ist plastischer, Rippen und Biegungen der Blätter sind ausdrucksvoller; über dem zwischen zwei Rankenvoluten aufsteigenden, breiten, lanzettförmigen, glatten Mittelblatt erhebt sich in der Mitte der zweigeteilten Deckplatte eine vierblättrige Rosette. Ein gut gezeichnetes und schwungvoll stilisiertes Akanthusblatt steigt konsolenartig über den Ecksäulen empor. In den beiden mittleren Zwickeln der Archivolte hängt über je fünf symmetrisch gestellten Beeren ein großes Weinblatt an einem Stiele herab, r. und l. davon je eine Rankenspirale, sich verjüngend und den Raum füllend [1]; in den beiden äußeren Zwickeln steigt ein zierlicher Stengel mit Blattkelch empor [2], über den von oben ein breites Akanthusblatt (Weinblatt?) bis zur Hälfte herabfällt; das l. läuft r. und l. auch in Spiralranken aus, r. sind sie fortgelassen, wohl aus Flüchtigkeit des Verfertigers. Im mittelsten Interkolumnium sitzt der jugendliche Christus, in edelster Haltung, das r. Bein ziemlich weit n. l. vorsetzend, das l. etwas zurückziehend, auf einem Faltstuhl [3] über einer Sitzrolle. Der Kopf (Nase abgestoßen) (Abb. 38) blickt mit leichter Wendung n. l. Das ungescheitelte Haar liegt auf dem Haupte ziemlich glatt an und wird durch ein Band zusammen gehalten, dessen Enden zu beiden Seiten auf die Schultern fallen; über Stirn und Wangen ringeln sich die Spitzen zu kurzen Locken, z. T. n. oben. Bekleidet

[1] Solche sich verjüngenden Rankenspiralen finden sich z. B. auch bei dem einen Rankenteller des Hildesheimer Silberfundes (Abb. Pernice und Winter, Der Hildesh. Silberf., Taf. XXIX).

[2] Von derselben Bildung ist der Stengel auf einem Kandelaberschaft der Glyptothek in München zwischen dem mit Gorgoneien verzierten Teile des Schaftes, — unterhalb des von A. Furtwängler (Beschr. d. Glypt. 1900, S. 362), schon weil mehrfach ergänzten, mit Unrecht als nicht antik verdächtigten Stückes mit den aus Ravenna bekannten, sich wendenden Akanthusblättern; s. Abb. 63.

[3] Das Beingelenk des Stuhles hält C. Goldmann a. O. für einen Schlüssel und denkt dabei an die Schlüsselübergabe an Petrus. Aber dann müßten es sogar zwei Schlüssel sein, denn das ganz gleich gebildete, andre Stuhlbein versteckt sich nur auf der Photographie, im Original ist es ganz deutlich.

ist Christus mit Schuhen (? vielleicht waren Sandalenriemen gemalt), langem, kurzärmligem, ungegürtetem Untergewand und einem auf der l. Schulter aufliegenden Mantel, der an der r. Seite vorgenommen und mit der L. zusammengerafft wird. Die ausgestreckte R. hält die (beschädigte) Rolle. Im Interkolumnium l. davon steht Paulus, kenntlich an Bart und kahler Stirn, bekleidet mit Schuhen, langem, kurzärmligem Untergewand und einem mit dem einen Ende die vorgehaltenen Hände bedeckenden Mantel, welcher, unter dem r. Arm vorgenommen, über die l. Schulter zurückgeworfen ist und an der r. Seite wieder herabhängt. Der Oberkörper neigt sich etwas vor, das l. Bein ist leicht vorgesetzt, die Haltung voll Hoheit, aber natürlich. Im Interkolumnium r. von Christus steht mit leicht vorgesetztem r. Bein ein bärtiger Jünger mit Lippen- und Kinnbart; das Haar ist n. vorn gestrichen, das Gesicht, im Gegensatz zu dem des Paulus, mehr breit als lang (Petrus?); bekleidet ist er mit Schuhen, Ärmeluntergewand und umgeworfenem Mantel, der die Brust frei läßt; mit beiden Händen hält er eine Rolle [1]) (r. Zeigefinger abgebr.). R. von ihm ein bartloser Jünger, ebenso bekleidet, den Mantel ähnlich umgeworfen, mit der R. das Kapitell der Säule berührend, während die L. herabhängt, und etwas n. l. ausschreitend. Im äußersten Interkolumnium l. ein bartloser Jünger in gleicher Kleidung, das r. Bein etwas vorsetzend, in der L. in Brusthöhe eine Rolle haltend, während die R. mit geöffneter Hand (Daumen abgebr.) erhoben ist.

L. Schmals. Der obere mit einem dorischen Kyma ornamentierte Rand ist besser wie auf der Vorders. erhalten; er zeigt noch nicht die zierlichen, rein dekorativen Stege zwischen den oberen Blättern [2]). Zwischen den geschilderten senkrecht kannelierten Ecksäulen abermals drei aber spiralförmig kannelierte Säulen mit denselben Basen wie auf der Vorderseite, in den Kapitellen jedoch statt des Akanthus je zwei glatte, breite, mit den Spitzen überfallende Blätter (Hilfst. 5). Die drei Mittelsäulen sind durch einen Archivolt mit Muschel zu zwei Konchen gestaltet. Über jeder der drei Säulen sprießt ein Stengel mit überfallendem Kelche auf, über welchen oben ein breites, raumfüllendes Akanthusblatt überfällt. Die beiden äußeren Akanthusblätter sind größer. Die so gebildeten Interkolumnien sind etwas schmäler als die der Vorderseite, so daß die darin stehenden Figuren nur mit der Hälfte des Kopfes über die Muschel aufragen. Zwischen Archivolt und oberem Gebälkstreifen je eine verbindende Stütze. — In jedem Interkolumnium ein mit Schuhen, Untergewand und Mantel bekleideter, bartloser Jünger auf je einem schmalen Postament. Bei der Figur l. (Abb. 23) ist wohl wieder ein Typus wie die Sophoklesstatue

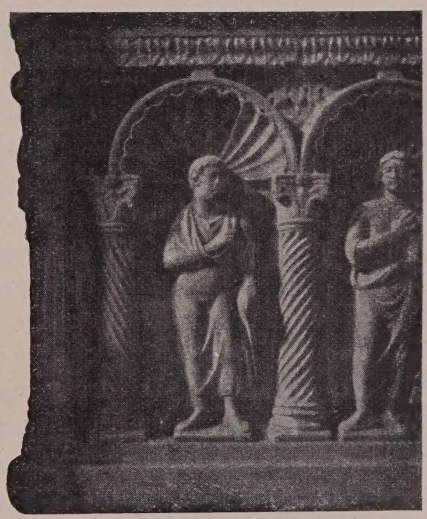


Abb. 23.

[1]) Vgl. S. 49, A. 1.

[2]) Wie auf dem Theodorossarkophag No. 79.

des Lateran Vorbild gewesen: sie hat r. Stützbein, das l. ist etwas vorgesetzt; die herabhängende L. ist unter dem Mantel verborgen, die R. ruht in einer Mantelfalte vor der Brust. Das kurzlockige Haar ist n. vorn gestrichen, der Kopf wendet sich n. r., als ob der Jünger mit dem r. von ihm in Unterhaltung wäre. Sein wohlgebildeter Körper tritt unter dem wie nassen Mantel mehr hervor, als bei irgend einer anderen Figur des Sarkophages, ohne aber den Eindruck des massigen zu machen, wie die Figuren des Liberiussarkophages. Der Jünger des r. Interkolumniums, ebenso gekleidet, doch mit etwas anderen Mantelmotiven, stellt das r. Spielbein vor und neigt den Körper etwas zurück. Er hält mit beiden Händen eine Rolle. Das n. vorn gestrichene Haar liegt ziemlich glatt an. Die nur bei ihm angegebenen Augensterne sind wohl erst später eingebohrt, vielleicht von demselben, der dem Christus der Vorders. nachträglich Augensterne — mit Bleistift! — gegeben hat.

R. Schmals. Architektonische Umrahmung und Ornamentation wie l., nur daß statt der glatten Blätter der Mittelkapitelle wieder Akanthusblätter auftreten. In beiden Konchen auf Postamenten wie l. je ein wie die Figuren l. gekleideter Jünger, mit n. vorn gestrichenem Haar. Der l. hält die R. über der Hüfte, die L. unter der Mantelfalte verborgen, der bärtige r. hat die L. gesenkt, die R. zum Kinn erhoben. (Bei beiden Jüngern Nase, bei dem r. Teil der r. Hand abgebr.).

Der gut erhaltene und auf allen Seiten sauber gearbeitete Deckel gehörte wohl zu einem anderen Sarkophag und muß aus erheblich jüngerer Zeit stammen. Er bildet ein mit je zwei Reihen flacher Ziegel und flacher *imbrices*, welche nicht rund, sondern dachförmig ausgeschweift sind, gedecktes Dach; die Hohlziegel gehen vorn in je einen Löwenkopf mit gähnendem Maule aus; Pupillen angegeben, im Munde Zunge und zwei Zähne sichtbar, abstehende Ohren [1]).

L. Deckels. Ringsum profil. Rand. In der Mitte ein Rundschild mit Radmonogramm (die Enden laden aus), umgeben von einem Lorbeerkranz mit Früchten, oben Edelstein; unten ist der Kranz so gebunden, daß eine Schleife auf den Rand des Relieffeldes hinabhängt, und r. und l. die Enden in je ein Herzblatt ausgehen. Auf letzterem steht je eine Taube (Augensterne und Pupillen derb angegeben), an dem Kranze pickend; um ihren Hals geht ein Ring.

R. Deckels. In dem wie l. umrandeten Giebelfelde in der Mitte ein geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden, an das von l. und r. je eine Taube pickend herantritt.

Auf der Vorders. der vorderen Deckelakroterien je eine moderne Kartusche. Auf ihrem Schilde l. ein schräger Balken mit drei Sternen, r. ein hängendes Horn mit drei Sternen. Vgl. No. 59. — Vgl. II, 5, Die zwei Säulensarkophage von S. Francesco.

R. vom Eingang:

57. Sarkophag.

H. 1,03; br. 2,11; t. 1,12. Deckel h. 0,65. — M.

Von dem an die Wand gestellten Sk. sind nur drei Seiten sichtbar. Auf diesen wie auch den Giebelseiten ein profil. Rand. Ausgearbeitet ist, abgesehen von dem (zuge-

[1]) Dieselben Löwenköpfe auf den Deckelseiten des Sk.s in Classe No. 73.

hörigen?) Deckel, welcher ein mit zwei Reihen flacher Ziegel und *imbrices* gedecktes Dach bildet, nur der Rand der *tabula ansata* auf der Vorders. Die Reliefflächen daneben wie die Flächen der Deckelseiten und die Seiten der Akroterien sind nur angelegt. Am Deckel Bossen, aber ohne Klammerlöcher. Ausflußlöcher nicht sichtbar.

58. Sarkophag der Familie Del Sale. Eroten und Gräbersymbole.

H. 0,82; br. 2,05; t. 1,12. Deckel h. 0,52 (ohne die Bossen). — M. — Abb. C. Ricci, Ravenna (Bergamo 1905), S. 103. (Vorders.). — Garrucci a. O., 389, 8 (l. Schmals.); vgl. Abb. 24a, b; Photogr. Ricci, 108.

Abb. 24a (Ricci).

Vorderseite. Ringsum profilierter Rand. Zwei unantik gekleidete geflügelte, auf vorkragender Konsole stehende Eroten (oder Viktorien?) mit gescheiteltem Haar halten eine Tafel mit profil. Rande und der modernen Inschrift: *D. O. M.* || *Bartholomaeus vulgo Baptista* || *quondam Baptistae de Indivinis* || *cognomento à Sale nob. Rav.* || *hoc. sepulcrali marmore* || *suos suorumque cineres superstes* || *adhuc reponi statuit* || *anno domini MDCCVII* ||

L. Schmals. (Abb. 24b.) Ringsum profil. Rand. In der Mitte geriefeltes Kreuz — die wagerechte Riefelung überschneidet unschön die senkrechte [1]) — mit ausbiegenden Enden und anliegender, aber ungeschickt umhakender Rhoschlinge. Unter den Armen schwebt l. Α, r. Ω. Von r. und l. schreitet je ein Lamm mit langem, spitzem (!) Schwanz heran, den Kopf mit geöffnetem Munde zum Kreuze erhebend; das Vlies ist schuppenförmig, aber plastisch und gerauht angegeben; die Augen bestehen aus Ringen mit einer Vertiefung. Hinter jedem Schaf ein natürlich gebildeter Lorbeerbaum. L. von dem Kreuze oben ein sechsstrahliger Stern.

Abb. 24b (Ricci).

R. Schmals. Dieselbe Darstellung, doch weniger gut gearbeitet. Der Deckel bildet ein Giebeldach mit

[1]) S. S. 7, Anm. 2.

Akroterien. In ihrer Vorderseite erhebt sich aus einer runden Vertiefung das schlecht bekleidete Brustbild (Porträt?) l. einer Frau mit welligem, gescheiteltem Haar, und r. ein ähnliches mit ungeschickt umgeschlagenem Mantel bekleidetes Brustbild.

In der l. Deckels. über der Bosse ein geriefeltes Kreuz (die Riefelungen kreuzen sich auch hier) mit Rhoschlinge, und in der r. ein ebenso geriefeltes, schief gestelltes Kreuz mit Rhoschlinge und ausladenden Enden. Beide Giebelfelder haben ringsum profil. Rand. Doch wohl modern.

In und neben dem Sepolcreto di Braccioforte[1]).

Im Hofe (59—63):

59. Sarkophag mit Eroten und Kreuzen.

H. 0,74; br. 2,11; t. 0,93. Deckel h. 0,48; t. 0,78. — Sehr verwittert. Erg. obere Hälfte der Vorders. Der Deckel gehörte ursprünglich zu einem kleineren Sarkophag.

Der Sarkophag wurde später umgekehrt benutzt, und der Deckel demgemäß bearbeitet. Auf der Vorders. eine *tabula ansata* mit stark profil. Rande, neben der auf besonderem Boden ein nackter Erot steht (nur der Unterkörper erhalten). Auf der Tafel der Rest einer Inschrift:

NICE I N
NV R

Die Akroterien des Deckels sind glatt.

L. Schmals. mit profil. Rande, sonst glatt; r. Schmals. desgleichen, doch in der Mitte ein Kreuz mit leicht ausladenden Enden. Auf der Vorders. des Deckels ringsum ein profil. Rand, der unten durch die beiden Akroterien unterbrochen ist. Im l. eine Kartusche (Wappen) mit sehr verwitterter Figur im Schild, r. drei wagerechte Streifen im Schild. Auf der vorderen Deckels. eine Kartusche; darin: aufgehängtes Horn und zwei Sterne, also wie bei den Akroterien von No. 56.

Rücks. Ringsum flach profil. Rand, der oben zur Aufnahme eines vertieften Kreuzes mit ausladenden Enden durchbrochen ist. In dem Felde eine Tafel mit profil. Rande und der Inschrift: »*Jesus Maria* || *Teseus filius Frācisci de Expertis a Cornu*[2]) || *ex Baptista de Tibertis comitibus Cesen. sibi* || *et opt. uxori Renee filie Julii donati jud.* || *et Lucretie Ruggintee*(?) *par. atq. filiis d. dom.* || *Can. Later. Vincentio*

[1]) Der Name »*Sepolcreto di Braccioforte*« scheint auf den Eigennamen eines Geschlechtes hinzuweisen, dessen berühmtes Mitglied hier beerdigt war. Ursprünglich müssen sich hier viel mehr Sarkophage befunden haben. Man vergleiche, was Tarlazzi a. O., p. 207 über die Capella di Braccioforte sagt: sie dehnte sich längs des Platzes v. S. Francesco aus »*partendosi dalla facciata della Chiesa dal lato del Convento, e conteneva trenta(!) urne sepolcrali antiche proprie delle più illustri famiglie della città. Demolite circa 1666 le urne furono trasportate nella capella e cemitero di Braccio Forte, donde si perderono a poco a poco sichè nel 1768 cinque sole ne restavano nella capella e nove nel cemitero.*« Zur Zeit des Verfassers (1852) p. 210 »*rimangono solo sette urne, quattro entro e tre nel piccolo cortile già cemitero di proprietà di varie famiglie.*« Jetzt stehen fünf in dem Cortile (59—63) und fünf in der Kapelle (64—68).

[2]) Daher wohl das »redende« Wappen der vorderen Deckels.

liberto Carolo Petro || *Catharine q. filie MDCXXVI.*« R. und l. davon eine Kartusche als Wappen: l. zweimal ein Adler (oben l. und unten r.) und zweimal je drei wagerechte Gebälkstreifen, r. sechs Sterne.

60. Sarkophag mit Kreuzen.

H. 0,45; br. 2,0; t. 0,63. — Sehr verwittert. Der untere Rand beschädigt, die l. Ecke der Vorders. abgebr. In den Deckel- und Schmalseiten je ein Klammerloch. — Über ihm an der Wand eine Marmortafel angebracht: oben Baum, zwischen zwei am Stamme aufgerichteten Löwen. Darunter die Inschrift: *Questo sarcofago con entro ossa umane fù dissoterrato il XII Nov. MDCCCLV vicin del luogo dove si racconcian le navi in profondità di M. IC.*[1]) *XXVII sotto l'ordinaria superficie del mare.*«

Vorders. Ringsum flacher Rand. In der Mitte ein Kreuz mit breit dreieckig ausladenden Enden, eine Scheibe mit Nabel im Kreuzungspunkt. R. und l. davon je ein kleineres, vertieft geschnittenes Kreuz von ähnlicher Form.

L. Schmals. Nur roh behauen, doch oben in der Mitte ein ähnliches, vertieftes Kreuz.

R. Schmals. = l.

Der Deckel bildet ein rund gewölbtes Dach, auf dessen First ein Kreuz mit ebenso ausladenden Enden, wie auf der Vorders., nur durch vertiefte Linien eingegraben.

61. Steinerner, freistehender Sarkophag (h. 0,57; br. 2,19; t. 0,73; Deckel h. 0,50), sehr verwittert. Um drei Seiten läuft ringsum ein Rand; sonst glatt, Rücks. roh behauen. Der Deckel ein Giebeldach mit breiten Akroterien.

62. Steinerner, freistehender Sarkophag (h. 0,64; br. 2,23; t. 0,81; Deckel h. 0,57), sehr verwittert. Deckel mehrfach gesprungen und mit Eisenklammern zusammengehalten. — An drei Seiten unten schmaler Rand. In der Mitte der Vorders. ein dreimal geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden. Auf dem oberen Ende ruht ein geriefelter Kreis. Der Deckel ein Giebeldach mit länglichen Akroterien.

63. Sarkophag mit Kreuz.

H. 0,64; br. 1,27; t. 0,75. Deckel h. 0,26. — Gelber Stein. — An der Wand stehend und vielfach beschädigt.

Um beide Schmalss. und die Rücks. läuft ein flacher Rand. Es scheint also, als ob der Sk. zweimal benutzt worden ist. Auf der jetzt glatten Vorders. in der Mitte ein flaches, gleichschenkliges Kreuz mit ausladenden Enden. Der nicht zugehörige Deckel bildet eine Art abgeflachtes Walmdach. An der Vorders. eine Kartusche; darin ein aufspringendes Tier (Löwe?). Auf der Oberfläche des Daches ein oblonges Feld ausgearbeitet.

In der Capella di Braccioforte (64—68):

64. Sarkophag mit Eroten und Kreuz.

H. 0,83; br. 2,20; t. 0,91. Deckel h. 0,55. — M. — Über Eck stehend. Sehr bestoßen und verwittert. Abflußlöcher vorn in den unteren Ecken der Tafel und r. Schmals. An der r. Schmals. Klammerlöcher. Der nur roh behauene Deckel wohl nicht zugehörig, weil etwas schmäler.

[1]) = *incirca*?

Vorders. In der Mitte eine *tabula ansata* mit profil. Rande und:

MARTINVS · STORTIVS
LEGVM · DOCTOR
RAVENN · SIBI · Q · SVIS
· V · P · C

Diese Tafel wird auf beiden Seiten von je einem nackten, geflügelten Eroten, der auf besonderem Boden steht und auf drei Seiten von einer profil. Leiste umrahmt wird, mit beiden Händen festgehalten.

L. Schmals. Ringsum profil. Rand. An zwei Haken ist eine bandumwundene Lorbeergirlande mit Früchten aufgehängt, aus welcher sich unten ein Blatt (?) abzweigt[1]). Von den beiden Enden der Girlande, die in schuppigen Haltern stecken, gehen, raumfüllend, je zwei flatternde Bänder ab.

R. Schmals. Dieselbe Darstellung. Der Deckel ein roh behauenes Giebeldach mit großen Akroterien; auf seiner Rückseite ein großer Kreis (vertieft) ausgespart. An seiner r. Seite ein Kreuz mit ausladenden Enden in flachem Relief.

65. Über Eck stehender Marmorsarkophag mit nicht zugehörigem Deckel, da die Klammerlöcher nicht passen. (H. 0,59; br. 2,21; t. 0,70; Deckel h. 0,42). Auf der Mitte der Vorders. ein Kreuz mit dreieckig ausladenden Enden, sonst glatt. Der etwas zu große Deckel ein Giebeldach mit breiten, glatten Akroterien.

66. Moderner Sarkophag (über Eck stehend) des Giovanni Arrigoni a. d. J. 1560. Antik scheint der schöne, nicht zugehörige Deckel (h. 0,34; br. 2,18; t. 0,92) zu sein. Er bildet ein auf vorgewölbtem Rande sich erhebendes, gewölbtes Dach mit Rand an den Rundseiten und am First. Die Vorders. ist mit acht Reihen halbkreisförmiger Ziegel gedeckt, die in der Mitte rund anschwellen.

67. Über Eck stehender, roh behauener Sarkophag (h. 0,66; br. 2,14; t. 0,69; Deckel h. 0,47) mit Rand an drei Seiten. Die hintere Ecke abgebrochen. Klammerlöcher erhalten. Vorn r. ein Abflußloch. An der Vorders. ein vertieftes, oblonges Feld mit Inschrift:

FRANCISCO PEREGRINO CANO
NICO VOLATERR · PONT CAES · Q · IV
DOC · SAN · RAVEN · E · VICARIO THO
MAS · FRA · MOESTISS · P · DIE · V · IANVAR ·
M · D · LI

Auf der Rücks. des Deckels:

RECTORVM
S · IO · IN FONTE

[1]) W. Altmann, Architekt. u. Ornam. der ant. Skphge. (Berlin 1902), 61, sieht in diesen raumfüllenden Anhängseln, die sich besonders bei den aus dem Osten stammenden Grabmonumenten finden, einen Zusammenhang mit den »griechischen dekorativen Sarkophagen.« Ähnlich hängt eine Traube von den Bogen der Girlande herab, welche einen Altar von Delos umspannt, Abb. Baumeister, Denkm. d. kl. Alt., 59.

In der Mitte der Kapelle:

68. Freistehender sog. Pignatta-Sarkophag. Christus mit Petrus und Paulus. Mariä Verkündigung und Besuch.

H. (ohne Basis) 1,10; br. 2,60; t. 1,16. Deckel h. 0,86. — Grobk. M. — Erg. l. obere Ecke der Rücks. nebst Stück des Deckels und seinem schmalen Akroterion. Untere Ecken, Ränder und sonst bestoßen und verwittert, besonders die Gesichter der Figuren arg mitgenommen. Weder Klammer- noch Ausflußlöcher. — Abb. Garrucci a. O., 344; Venturi a. O., Fig. 193 u. 214 (L. Schmals. und Rücks.); Kraus a. O., Fig. 151 u. 153 (beide Schmalss.); Van den Ghein a. O., Fig. 2 (Vorders.) zu S. 198f.; A. Goldmann a. O., Taf. IV (8) u. sonst; vgl. Abb. 25a—d.

Der Sk., welcher, wie die Deckelinschrift lehrt, früher der Familie Pignatta gehörte, führt auch den Namen des »*profeta Elisco.*« Es wäre übrigens denkbar, daß

Abb. 25a (Ricci).

er seiner Zeit die Reste des Bischofs Neon barg, der 430 starb. Es heißt von diesem bei Agnelli (Migne a. O., 519): »*sepultus olim in basilica Apostolorum ante altare beati apostoli Petri subtus porphyricum lapidem; quem nos inde trahentes juxta illius basilicae sedem sepelivimus, traductusque est per locum qui dicitur ad Brachium Fortis.*« Es ist wenigstens nicht unwahrscheinlich, daß die Überreste eines so bedeutenden Mannes wie Neon auch in einem unter den anderen hervorragenden Sk. beigesetzt wurden. Der »Prophet Eliseus« lag im 14. Jahrhundert noch »*in monasterio S. Laurentii in Caesarea*« (Migne a. O., 801) begraben.

Ringsum Basis, dann über zwei Stegen Hohlkehle und dreifach gekerbter Gebälkstreifen. Vorders. (Abb. 25a). R. und l. je ein dreimal kannelierter Eckpfeiler auf Postament, das aus Hohlkehle zwischen zwei dicken Platten besteht; (unteres Drittel der

Kanneluren ausgefüllt). Blätterkapitell (Hilfst. 6): über der unteren Reihe von je drei glatten, etwas anschwellenden und dann umbiegenden Blättern zwei Blütenstengel, und an der oberen, gekerbten Deckplatte die Spur je einer Blüte. Diese Eckpfeiler tragen einen dreifach profil. Architrav, der in der Mitte eine Hohlkehle hat, und bilden so die Halle für das 0,08 tiefe Relieff. R. und l. je eine Palme mit sieben symmetrisch aus dem oberen wagerechten Rande des schuppigen (acht Reihen Schuppen) Stammes hervorkommenden, wuchtigen Zweigen. R. und l. von ihrem oberen Rande hängt je ein Bündel mit je fünf Früchten herab. — In der Mitte steht auf Basis ein Thron mit viereckiger Lehne und gedrechselten Beinen; am oberen Rande der Lehne und am Sitzrande viereckige Ornamente, und über der Lehne je eine gedrechselte Spitze. Auf diesem Throne sitzt, nicht ganz in der Mitte, über einer Polsterrolle Christus, bekleidet mit feinem Untergewand und einem auf der l. Schulter liegenden Mantel, der, an der r. Hüfte vorgenommen, den ganzen Unterkörper bedeckt; der obere, zusammengedrehte Rand ist über den auf dem Schooße ruhenden l. Arm geschlagen und hängt r. mit langem Zipfel herab. Die l. Hand Christi hält einen Kodex, die R. (Unterarm fast ganz abgebr.) ist erhoben. Wallendes, doch wohl in der Mitte gescheiteltes Haar; bartloses Gesicht (sehr bestoßen). Auf dem Scheibennimbus (in Flachrelief) das Chr.-Mon., sorgfältig gekerbt, mit zierlich sich verjüngendem Rhohaken. Zu Füßen Christi liegt l. ein Löwe mit Mähne (Rippen angegeben), r. eine bärtige Schlange. Christus setzt die Fußspitzen auf den Kopf der Tiere. Auf ihre Schwänze treten die beiden Apostel mit einem Fuße; der l. (Paulus) erhebt die R., die Handfläche nach auswärts, der r. (Petrus) streckt die R. (nur bis Oberarm erhalten) aus. Beide Apostel sind mit Ärmeltunika und Mantel bekleidet. Der Kopf des Apostels l. ist Chr. etwas zugewandt; von Bärten ist bei der Verstümmelung der Gesichter nichts mehr zu erkennen. —

Abb. 25b (Ricci).

L. Schmals. (Abb. 25b). In dem wie vorn eingerahmten Relieff. r. und l. je eine Zypresse (mit je einem malerischen Aststumpfe), deren Rinde unten geborsten ist. Zwischen den Zweigbüscheln der nicht ganz gleichen Bäume je eine runde (!) Frucht; Pinienzapfen? Zwischen den Bäumen begegnen sich zwei Frauen, sich die Hände (abgebr.) reichend; die r. (Elisabeth) neigt sich etwas mehr n. vorn. Inneres Stütz-, äußeres Spielbein. Bekleidet sind sie mit Zeugschuhen, feiner Ärmeltunika und gröberem Mantel, der, hinten zurückgeschlagen, in breiten Falten herabhängt. Sie haben beide lockiges Haar, durch ein Band zusammengehalten. Ihre etwas breiten Gesichter sind so zerstoßen, daß man an

einen Bart denken könnte, doch fühlt man bei der Figur l. deutlich das glatte Kinn. Maria und Elisabeth[1]).

R. Schmals. (Abb. 25c). In einem Relieff. wie l. sitzt l. auf einem oben und unten profil. Kastensitz Maria, den l. Fuß etwas anziehend, den r. nur mit der Spitze aufsetzend. Bekleidet ist sie mit Halbschuhen (Leder) und einem feinen Untergewand. Ihr fast den ganzen Körper bedeckendes Obergewand liegt auf dem Kopfe auf und ist so über den erhobenen l. Arm zurückgeschlagen, daß der untere Teil unter ihrem Sitze über den Kasten in einigen Zipfeln herabhängt. Sie erhebt mit der L. die Spindel, deren Faden schlangenartig aus dem r. von ihr stehenden, geflochtenen Korbe hervorkommt. Die R. (jetzt abgebr.) wird nach dem Faden gegriffen haben. Von r. tritt der mit langärmligem Obergewande und Mantel bekleidete barfüßige Engel mit großen Flügeln und langen Locken heran, die R. (abgebr.) zu Maria erhebend, in der L. den Rest eines Stabes haltend, von

Abb. 25c (Ricci).

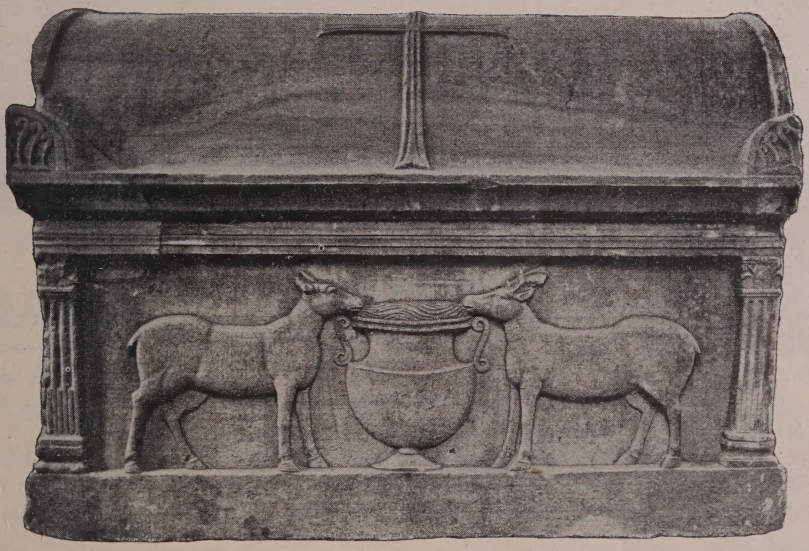


Abb. 25d (Ricci).

dessen oberem Teil die am l. Flügel stehengebliebene Verbindungsstütze zeugt. Der

[1]) Daß dies der Gegenstand der Darstellung ist, nichts anderes, wird schon durch die Gegenüberstellung mit der Verkündigungsszene der rechten Schmalseite nahe gelegt. A. Venturi (a. O., S. 439f.)

Engel neigt sich etwas vor. (Sein auf der l. Schulter straff aufliegender Mantel ist zweimal (?) um den Unterkörper herumgeschlagen und zuletzt über den l. Arm geworfen).

Rücks. (Abb. 25 d). In einem wie vorn behandelten Relieff. steht in der Mitte eine Vase mit Henkeln und Fuß. Von dem scheinbar überquellenden Wasser [1]) nippen r. ein herantretender Hirsch mit Geweih (Glied angegeben), l. eine Hirschkuh; die Hinterbeine der Tiere in flacherem Relief angegeben. (Schwänze etwas bestoßen). Die Erhaltung der Rücks. übertrifft bei weitem die der anderen Seiten; vermutlich stand der Sk. früher an einer Wand.

Der Deckel, dessen ringsum vorstehender Rand simaartig unterhöhlt, an den Schmals. aber (des Platzes wegen?) abgearbeitet ist, bildet ein rundgewölbtes, ziemlich hohes Dach. Auf der Fläche der r. Deckels. ein glattes, flaches Kreuz mit ausladenden Enden. Die Fläche der l. Deckels. ist glatt; doch befanden sich r. und l. schmale Bossen, von denen die l. abgearbeitet ist. Auf seiner Vorder- wie Rücks. je ein zweifach gekerbtes Kreuz mit ausladenden Enden. An der Vorders. die Inschrift:

PIGNA TORVM
AGNATIONI EX · GVIDONE
GASPAR · PRONEP I · V · D · ET · ÆQ · P · P

An der Vorders. der vorderen Eckakroterien in flachem Relief je ein Henkeltopf, der mit Früchten gefüllt und an der l. Seite so ausgebrochen ist, daß man auch hier die Früchte durchsieht. Diese Spielerei macht durchaus den Eindruck einer modernen Überarbeitung. Auf der Vorders. der hinteren Akroterien je eine steife Palmette in flachem Relief. Modern?

S. II, 9, Der Rinaldo- und Pignatta-Sarkophag.

Abb. 25 e.

hätte nicht an die von Agnelli berichtete Legende von den beiden Gevattern denken sollen, die hier vor dem »*braccio forte*« Gottes den Eid schwören, das geliehene Geld auch ohne Bürgen wieder zu zahlen und — zu verlangen. Offenbar hat die Volkslegende nur den unverständlichen Namen »Braccioforte« erklären wollen, der, vermutlich ein Geschlechtsname, an diesem Sarkophage haftete und in dem nicht verstandenen Relief eine Stütze suchte. S. oben S. 56, A. 1.

[1]) Womit das aus Röhren springende und natürlich unsichtbar abfließende Wasser angegeben werden soll. Diese Röhre selbst dargestellt auf einem Sk. des Kaiser Friedrichsmuseums in Berlin, der nach dem Führer (Berlin 1905), S. 19 aus Rom stammen soll. Die Vase abgeb. Abb. 25 e. — Vgl. auch J. Strzygowski in den Röm. Mitteil. d. arch. Inst., 1903, S. 193.

8. S. GIOVANNI BATTISTA.

In der inneren Nordwand nahe dem Eingang eingemauert:

69. Sarkophagfragment (?). Magieranbetung.

H. 0,14(?); br. 0,43. — M. — Das flache Relief ist ringsum abgebrochen und gehörte wohl zum Deckelrande eines Sk.s. Vgl. FICKER in Röm. Mitteil., II, 298. Abb. 26. — Photogr. RICCI, 459.

Ringsum profil. Rand. Auf Korbstuhl mit hoher Lehne (*cathedra supina*) sitzt r. Maria, das l. Bein etwas zurückziehend, bekleidet mit langem Ärmelgewand und

Abb. 26 (Ricci).

auf dem Hinterkopfe aufliegendem Mantel. Mit vorgestreckten Armen hält sie das nackte Jesuskind auf ihren Händen empor. Dieses streckt die Hände nach dem Schatze aus, welchen ihm der erste Magier eilenden Schrittes heranbringt. Er ist bekleidet mit Hosen, gegürteter Ärmeltunika, flatterndem Mantel und phrygischer Mütze. Die beiden ihm folgenden Magier haben gleiche Kleidung und Haltung, doch scheint der erste bärtig zu sein. Auf der Schüssel des zweiten liegt vielleicht ein Kranz, in der des dritten sind vielleicht Früchte dargestellt, jedenfalls rundliche Gegenstände. Die Figuren decken die Fläche fast ohne Unterbrechung. Flüchtige Arbeit.

S. zu II, 7, Der Sarkophag des Exarchen Isaak.

9. S. VITTORE.

70, 71.

Die Kirche S. Vittore, wenngleich nicht vor 564 bezeugt, wird schon bald nach 400 bestanden haben; vermutlich brachte Honorius den Kult des Mailänder Heiligen nach Ravenna (vgl. Bull. crist., 1901, 185 ff.). Wenn sich schon damals der spätestens dem Anfang des vierten Jahrhunderts angehörige Sk. 71 hier befand, so wird er wohl aus heidnischem in christlichen Gebrauch übergegangen sein.

L. vom Eingang:

70. Sarkophag mit Ornamenten.

H. 0,68; br. 1,01; t. 0,80. — Granit? — Deckel erg. — Der in mehrere Stücke gebrochene Sk., der jetzt auf gemauertem Untersatze steht, wurde zusammen mit Nr. 71 bei den Erneuerungsarbeiten an der Kirche S. Vittore am 2. Febr. 1907 gefunden. — Abb. Bolletino d'Arte, 1907 (Roma), Fasc. 4. (Amaducci.)

Der Sk. ladet nach oben etwas aus.

Vorders. Durch die Umrahmung mit einem dreisträhnigen Flechtbande ist eine oblonge Fläche ausgespart; darin drei aus einem Wurzelblatte aufsprießende, geriefelte Kreuze mit Voluten an den Enden. R. und l. von dem mittleren Kreuze je ein Baum wie ein Palmzweig; vielleicht eine Zypresse[1]). Über den Kreuzesarmen je eine Rosette, die sechste n. r. mit der oberen Seite des Sk.s fast ganz abgebrochen.

R. vom Eingang:

71. Sarkophag. Bilder der Verstorbenen.

H. 0,81; br. 2,14; t. 0,86. — Grobk. M. — Vielfach beschädigt. Deckel und Untersatz erg. Fundort und Abb. wie bei Nr. 70, außerdem Vorders. Jahrb. d. arch. Inst., XXIII (1908), 120; vgl. Abb. 27a—c.

Vorders. (Abb. 27a.) R. und l. ein Eckpfeiler mit niedrigem Blätterkapitell (Hilfst. 6), über dessen glatten Blättern sich je zwei Volutenstengel erheben. Oben Gebälkstreifen mit:

HAVE EVGAMI · DVLCISSIMA · INFAS (sic!)

[1]) S. 23, A. 1.

In der Mitte der Vorders. eine Tafel mit profil. Rande und Volutenrahmen r. und l.[1]). Darin:

CYRIA CHAERE IVLIANE
SOSIAE IVLIANAE FILIAE DVLCIS
SIMAE QVAE VIX · ANNI IX · M · IV · D XXVII
ET · TETRATIAE · ISIADI · COIVGI
CASTISSIMAE · MATRI · EIVS
C SOSIVS · IVLIANVS · VIVVS · P

L. davon ein Relieff.: Über hohem Postament, an dessen Vorders. eine Axt[2]) dargestellt ist, ein Polsterstuhl mit kleinen Füßchen, dessen Lehne bis zur halben Rückenhöhe der darauf sitzenden Frau (n. r.) reicht. Ihre Füße ruhen auf einem leicht profil. Schemel. Das l. Bein ist etwas vorgeschoben, und der Unterschenkel eingezogen, so daß der Fuß nur mit den Zehen den Boden berührt. Bekleidet ist die Frau mit

Abb. 27a (Ricci).

einem dünnen, feingefalteten Untergewande und einem Mantel, der, auf der l. Schulter aufliegend, an der r. Seite vorgenommen und über den Unterkörper geworfen ist. Der Kopf ist sehr zerstört. Mit der L. hält die Frau eine hohe Kithara[3]) mit zehn Saiten; zu ihrem Ruhepunkt dient das vorgeschobene l. Bein; drei Finger der zu großen R. greifen in die Saiten. In dem entsprechenden Relieff. r. ein höheres, r. abgerundetes Postament, an dessen Vorders. in flachem Relief das Brustbild des mit Chiton und Chlamys bekleideten Hermes (mit Flügelpetasos), einen Schlangenstab in

[1]) Vgl. zu 28, 1.

[2]) Sie kehrt häufig auf spätrömischen Grabsteinen wieder, so in Modena (Ant. Bildw., V, 837 u. 847) und Brescia (IV, 323). — Da Äxte nachweislich als Amulete benutzt werden (s. L. Bruzza Barnabita in Annal. d. Inst., 1875, 53f.), sollten sie wohl auch auf Grabsteinen der Abwehr bösen Zaubers dienen.

[3]) Ein ähnliches Instrument in der Hand einer Frau auf dem Lateranens. Sk. (Benndorf-Schoene a. O., 480. — Phot. Parker, 2891) und zwei gleiche auf der r. Schmals. des Hippolytossk.s in Girgenti (vgl. Arch. Zeit., 1847, T. VI = Robert, III, XLVII, 152b), welcher nach der Melonenfrisur der drei Jungfrauen in den Anfang des dritten Jahrhunderts gehören muß.

der L., dargestellt ist. Die Chlamys scheint auf der r. Schulter geknüpft und schlägt an der r. Brust zurück. Auf dem Postament steht ein ähnlicher Polsterstuhl wie l., nur ohne die Füße, aber mit etwas höherer Rücklehne. Auf ihm sitzt, die Füße auf ein ähnliches Trittbrett wie l. stellend, aber beide Unterschenkel (nach Männerart) zurückziehend, eine Figur (n. l.), die doch wohl als männlich gelten muß. Der Kopf ist etwas größer und höher als bei der Figur l.; sie scheint ein Ärmelgewand zu tragen, über welches ein Mantel geworfen ist; an den Füßen sind Schuhe bemerkbar. Vom Gesicht ist so gut wie nichts zu erkennen. Trotzdem spricht manches, auch der größere Stuhl für einen Mann. Dieser hält mit beiden Händen eine ausgebreitete Rolle. Die darauf befindlichen Schriftzeichen sind fast ganz zerstört. Ich glaube aber doch den Anfang der ersten Zeile als PAR . . ., den der dritten als RAPVIT . .?, die vierte als INVITO lesen zu dürfen. Außerdem teils auf dem Gebälkstreifen r. und l., teils oben in den Relieffeldern in sehr feinen lateinischen Buchstaben der Rest einer griechischen Inschrift, und zwar l.

. . . LIGYRON · MELOS · ON POTE HERME[ς
ἢ]YRE · CHELONES · METRON · EGODE PSALLVS AEIDO
PROS ZOFONE[1]) (sic!) AEROENTA CHELIDONI ICELON AVDEN
ALA (sic!) MEMYR (sic!) OLOE KATE [χει καὶ γαῖα] MELENA (sic!)
HOS MEN MOI LETEN [παρέχει]
CAE APHIATO PHONEN

Von der Inschrift der r. Seite sind mit Sicherheit nur einzelne Worte und Buchstaben zu erkennen, zo Z. 2

[ἆ ἐδίδαξας] AEODIMA (sic!) GRAMMATA . . .
3: CAERE . . . ANES · AEPOS SVPEI
4: . . . . . PHORV . . . . . .[2])

Abb. 27b (Ricci).

L. Schmals. (Abb. 27b.) In dem wie auf der Vorders. umrahmten Relieff. ein l. und r. abgerundetes Postament; darauf ein Faltstuhl mit gerader Rücklehne; auf ihm sitzt eine wieder mit doppeltem Gewand bekleidete Frau (n. r.), die Füße auf einen profil. Schemel setzend. Die R. ruht auf dem r. Bein; das l. ist etwas zurückgezogen und berührt nur mit der Spitze den Boden. Mit der L. greift sie in eine Schachtel, die ein v. r. herantretender Mann, mit nicht allzulangem Ärmelgewand und Pänula bekleidet, hinhält. Mit seiner R. berührt er die Backe der Frau, deren Gesicht sehr bestoßen ist. R. und l. hängt in Kopfhöhe der

[1]) Versehen des Steinmetzen. Das falsche E blieb stehen.

[2]) Muratori im Boll. d'arte a. O. liest: ἐς αἰπὸ(ν) ἡ σοῦ πληροφόρου ψυχή. Mit Sicherheit sind nur die angegebenen Buchstaben zu lesen.

Figuren ein Gerät an einer Öse, das etwa einem Zylinder mit konischem (aufgeschraubtem?) Deckel gleicht. Schröpfkopf[1]? Oben auf dem Gebälk:

MEMPHI GLEGORI (sic!)

R. Schmals. (Abb. 27c.) In ebenso eingerahmtem Relieff. wie l., auf etwas höherem, r. abgerundetem, l. zerstörtem Postament ein vierfüßiger Lehnstuhl mit kleinen Füßchen. Auf diesem sitzt, die Füße auf ein breites Trittbrett mit profil. Rande setzend, eine mit Schuhen(?), Untergewand und Mantel, der auf dem Hinterkopfe aufliegt und vorn über dem Schoß zusammengerafft ist, bekleidete Frau n. l.; das r. Bein etwas vorsetzend, mit der R. an den Saum des Mantels greifend, wie um ihn vorzuziehen. Über ihrem Kopfe auf dem Gebälk:

MEMPHI

L. von der Frau der Rest eines nicht ganz bis zur Brusthöhe reichenden, unten breiteren, hohen, undeutlichen Gegenstandes[2]. Augensterne und Pupillen überall angegeben.

Abb. 27c (Ricci).

Rücks. Die architektonische Umrahmung und die Tafel mit Inschrift entsprechen fast genau der Vorders., aber kein Bildwerk neben der Tafel.

Vgl. II, 4, Der h. Figurensarkophag von S. Vittore.

Über den Sarkophagen in jeder Wandnische eine Reihe von Inschrift- und Relieffragmenten eingemauert, welche gleichfalls bei der Instandsetzung der Kirche zutage gekommen sind. Unter den Sarkophagfragmenten zwei Stücke mit je einer zum Teil umschnürten Lorbeergirlande, aber wohl nicht zusammengehörig; die eine Girlande hat einen Edelstein in der Mitte.

[1]) Vgl. Nr. 32.

[2]) Nach Amaducci's Vermutung (Boll. d'arte a. O.) vielleicht ein Stellspiegel. Allein dazu ist der Gegenstand zu niedrig. Außerdem müßte der von einer Figur getragene Spiegel oben, nicht unten, breiter sein. Wohl nur die stehen gebliebene Masse des Steins.

10. SANTA MARIA IN PORTO FUORI.

72. Sarkophag des Pietro degli Onesti. Himmelshalle. Christus und Jünger.

H. 0,60; br. 2,16; t. 0,45. — Dunkelgestreifter, grobk. M. — Bis auf kleine Beschädigungen im ganzen gut erhalten. Die Tierkopfkonsolen, die den Sk. tragen, aus erheblich jüngerer Zeit. — Abb. M. Fantuzzi, Mon. Ravenn. (Venezia 1801), VI zu p. XIII (manieriert); Vorders.: Garrucci a. O., 349, 1—3; Venturi a. O., 209, Fig. 196; C. Goldmann a. O., III, 3; Bolletino d'Arte, II (1908), Nr. 9, p. 3, Fig. 1 (Santi Muratori). Vgl. Abb. 28a—d. — Photogr. Alinari, 18084; Ricci, 434/5.

Über die (natürlich spätere) Bestimmung des Sarkophages gibt die in der Wand angebrachte Inschrift Kunde:

HIC · SITVS · EST · PETRVS · PECCANS · COGNOMINE · DICTVS
CVI DEDIT · HANC · AVLAM · MERITORVM · CONDERE · CHRISTVS
ANNO · MILLENO · CENTENO · DEBITA · SOLVIT
INDECIMOQ · NONO · DEFFVNCTVS · CORPORE · DORMIT
QVARTO · KALEND · APRILIS
DIE AVTEM III · IVL : 1721 : RECOGNS :
CORAM ILLMO : AC REVMO : ARCHIEPO : CRISPOPRE :
EX ROGITV · D : PETRI MALANDRA ·

Vorders. (Abb. 28a.) Unten glatter Rand. R. und l. je eine spiralf. kannelierte Ecksäule mit profil. Basis (ohne Verjüngung) und Blattkapitell (Hilfst. 5). Beide Säulen durch einen mit dorischem Kyma verzierten Gebälkstreifen verbunden[1]). In der so gebildeten Himmelshalle sitzt in der Mitte in kühner Haltung, den Oberkörper etwas n. r. zurückwendend, das r. Bein vorsetzend, das l. etwas anziehend, der jugendliche Christus mit kurzlockigem, n. vorn gestrichenem Haar, durch welches ein Band geht. Es unterscheidet sich nicht von der etwas wulstig perrückenhaften Bildung der dem Anfang des dritten Jahrhunderts eigenen Porträtköpfe[2]); der Mund ist leicht geöffnet. Er ist bekleidet mit Schuhen, kurzärmligem Untergewand und einem auf der l. Schulter aufliegenden Mantel, der, an der r. Hüfte vorgenommen, von der L. gefaßt wird. Auf dem Sitzbrett des Thrones eine Polsterrolle. Dieser selbst hat hohe,

[1]) Das Kymation hat noch nicht die auf den koloristischen Effekt gestellte Form wie bei dem Theodorossarkophag in Classe Nr. 79 und Nr. 80, sondern steht in der mehr plastischen, wenn auch verflachten Bildung dem des Sk.s in S. Francesco Nr. 56, dem Magiersk. Nr. 12 und dem Rinaldosk. Nr. 13 nahe.

[2]) S. Al. Riegl a. O., 71 f.

glatte, wie der ganze Stuhl etwas schief geratene Lehne, gedrechselte, nachlässig gearbeitete Beine [1]), die oben mit einer Rosette verkleidet sind, während das Sitzbrett r. u. l. vorn in einen Widderkopf (Löwenkopf?) auszugehen scheint. Der Thron steht auf breitem Schemel mit Klotzfüßen. Mit der R. gibt Christus dem v. l. herankommenden, sich verneigenden, kahlköpfigen, bärtigen Paulus einen nicht ganz deutlichen Gegenstand, der ebensogut eine Rolle wie ein kleiner Kodex sein kann, und den dieser mit den von einem Mantelende bedeckten Händen empfängt. Er trägt, wie alle andern Figuren der Vorders. Schuhe, langes, kurzärmliges Unterkleid und einen so über die l. Schulter geworfenen Mantel, daß das eine Ende hinten herabhängt, das andere über seine Hände geworfen ist. L. von ihm ein bartloser Jünger (n. r.), die R. zu Christus hin erhebend, mit der L. zwischen zweitem und drittem Finger [2]) eine Rolle haltend; die beiden Enden des auf seiner l. Schulter aufliegenden Mantels sind über seinen l. Arm geworfen. Die Falten des Mantels lassen wie bei Paulus und den andern Jüngern den Körper durchscheinen. Das freundliche, jugendliche Gesicht ist auf Christus gerichtet, der Mund geschlossen. R. von Christus ein

Abb. 28a (Ricci).

jugendlicher Jünger, n. r., den Kopf nach Christus zurückwendend, die R. erhebend und mit der L. die Falten des Mantels zusammenraffend, der, auf der l. Schulter liegend, an der r. Hüfte vorgenommen ist. R. ein ebenso gekleideter jugendlicher Jünger, das l. Spielbein etwas übertrieben seitwärts gesetzt, die R. zu Christus ausstreckend, die L. wie im Redegestus an das Kinn erhebend. Die Stellung der beiden letzten Jünger gleicht sich in etwas eintöniger Weise.

L. Schmals. (Abb. 28b.) Architektonische Umrahmung wie auf der Vorders. Zwei jugendliche Jünger (n. r.) mit kurzem, n. vorn gestrichenem Haar (der vordere von ausgesprochen griechischem Typus) bringen in leicht gebeugter Haltung

1) Diese Stuhlbeine haben durchaus den balusterähnlichen Charakter des Thrones auf dem Sarkophag Nr. 56. S. S. 52, Anm. 3.

2) So die übliche Art, wie auf Sarkophagen dieser Zeit längliche Geräte, wie Rollen, Schwertgriffe, Lanzen, Pedum u. dergl. gehalten werden. Bezeichnend dafür die Sk.platte mit der Jagd im Dresdener Albertinum Nr. 476 (Abb. Becker, Augusteum, Taf. CX). Vgl. Robert, Sark., II, 25b zu dem Achilleussk. Genau so hält bei der Alexanderstatue von Magnesia (Jahrb. d. arch. Inst., XIV, 1899, S. 2) die l. Hand den Schwertgriff. Ebenso hält Moses (?) den Zauberstab vor der Quelle auf einem nach der Haartracht der »Orans« dem ersten Drittel des dritten Jahrhunderts angehörigen Sk. von Arles (Musée lapidaire, nördl. Seite, vierte Halle = Le Blant, Etude etc., pl. VII, hier freilich nicht zu erkennen).

(Proskynese)[1]), das l. Bein vorsetzend, mit den vom Gewande bedeckten Händen je einen Lorbeerkranz (oben breit eingefaßter Edelstein, unten mit Band umwunden) dar. Bekleidet sind sie mit Schuhen, dünnem, durchscheinendem Untergewande und straff umgespanntem, hochgezogenem Mantel, dessen Ende die Arme bedecken. Die Kränze werden durch die Daumen der r. Hände lotrecht gehalten.

Abb. 28b (Ricci).

Abb. 28c (Ricci).

R. Schmals. (Abb. 28c.) Dieselbe Darstellung wie l., nur mit dem Unterschied, daß die Darstellung v. r. n. l. geht. Die Kränze sind auch oben mit Band umschlungen. Der erste Jünger hält — ähnlich wie der erste der l. Schmals. — den Kopf leicht in Dreiviertelwendung. Bei keiner Figur sind die Augensterne angegeben.

Rücks. (Abb. 28d.) Architektonische Umrahmung wie auf den andern Seiten. In der Mitte auf (sehr undeutlicher) Erhöhung (Paradiesberg?) ein leicht gewölbter Schild mit einem Kreuz mit leicht ausladenden Armen, die am Ende etwas gekerbt sind; die Kreuzung der Querarme im Mittelpunkte des Langholzes. An den Schild fliegt r. und l. je ein l. sorgfältig ausgearbeiteter Vogel (Taube), dessen Flügelstellung die Linearperspektive beobachtet, heran. Der Schwanz des Vogels l. ist etwas verunglückt, auch sein Kopf etwas zu dick geraten. An dem Vogel r. sind die Federn nicht ausgearbeitet[2]). Übrigens sieht es aus, als ob der Steinmetz den Versuch ge-

[1]) S. II, 6, Gesetzes- und Schlüsselübergabe, 2.

[2]) Über diese oft begegnende Ungleichheit der Arbeit s. S. 6, A. 2.

macht hat, einen Vogel tiefer auszuarbeiten. R. und l. je eine schlanke Palme, deren Stamm sich n. oben verbreitert, mit je fünf Zweigen und je zwei Fruchtbündeln von je sechs (aber r. nur vier) Früchten. Der l. Stamm ist sorgfältiger gearbeitet; man erkennt die Schuppen der Rinde und im oberen Teil vier Reihen (r. nur drei Reihen) von je drei knopfartigen Ansätzen. Der in Form eines Tonnengewölbes sich erhebende

Abb. 28d (Ricci).

Deckel mit ringsum laufendem, glattem Rande ragt über einer schmalen Nute etwas über, ist aber doch wohl zugehörig und auf der Rücks. — wie auch auf der des Sarkophages — besser erhalten. Er ist mit flachen, regelmäßigen Schuppenziegeln gedeckt. Die Mitte des Daches durch eine flache Firstleiste bezeichnet.

L. Deckels. (Abb. 28b). Ringsum Rand, unten glatt, darüber ein zwischen zwei Stegen sich entwickelnder Ornamentstreifen: aus henkelloser Vase mit Fuß steigt r. und l. je eine wellenförmige Ranke mit gegenständigen Lilienblüten [1]), sich im Scheitelpunkte des Halbkreises berührend. In dem so gebildeten Relieff. steht ein gut gezeichnetes Lamm n. r., den Kopf (abstehende Ohren) herauswendend, in guter Verkürzung, mit langem Klöppelschwanz. Es scheint, daß der Steinmetz r. am Rücken den Versuch zu einer naturalistischen Flockenbildung machte, aber die Mühe scheute und sich mit glatter Bearbeitung des Felles begnügte.

R. Deckels. (Abb. 28c). Umrahmung des halbkreisförmigen Relieffeldes wie l., doch zieht sich hier zwischen den Stegen eine Lorbeergirlande hin, die aus je drei nebeneinander gelegten Blättern gebildet ist. Die Blätter liegen ziemlich flach an, markieren aber doch, besonders r. die Mittelrippe; im Scheitelpunkt ein ovaler, gefaßter Edelstein. In dem Relieff. in der Mitte eine kannelierte Henkelvase mit lebendiger Gliederung: Über dem sich zusammenziehenden Fuße schwillt der Bauch der Vase weit an, der Hals zieht sich zurück, der Mund öffnet sich wieder. Aus der Öffnung quillt ein übertrieben (und schief) anschwellender Wasserberg [2]). An diesen treten von r. und l. je eine etwas steif gebildete Taube heran, von dem Wasser nippend. Die Beine sind zu lang, der Körper ist zu steif emporgerichtet. Am unteren Rand die Spur einer Bosse.

---

1) S. II, 9, Der Rinaldo- und Pignattasarkophag zu Abb. 74, 75.

2) S. zu Nr. 68, A. 2, Abb. 8. Das dreiblättrige Gewächs bei Garrucci ist ein Irrtum, den C. Goldmann a. O., 29 (»Fruchtkorb mit hervorquellendem Blattwerk«) wiederholt.

11. S. APOLLINARE IN CLASSE.

73—82.

Im Innern der Kirche befinden sich den Wänden entlang und jetzt von allen Seiten zugänglich die folgenden zehn Sarkophage:

Westwand:

73. Lämmersarkophag mit Paradiesgarten und Sepulkralornamenten.

H. 0,98; br. 2,16; t. 1,10. — Großk. M. — An Rändern und Ecken leicht beschädigt. Klammerlöcher an beiden Seiten sowie am Deckel. — Abb. Garrucci a. O., 391,2 (Vorders.); vgl. Abb. 29a—d. Photogr. Alinari, 18010; Ricci, 260, 1640.

Abb. 29a (Ricci).

Ringsum glatte Basis. Vorders. (Abb. 29a.) R. und l. eine runde Ecksäule mit profil. Basis und Blattkapitell (Hilfst. 5); auf dem von ihnen getragenen Gebälkstreifen eine von zwei Stegen eingefaßte und zweimal mit Band umwundene Girlande

aus je drei flachen (Umrisse vorstehend) Lorbeerblättern. In dem Relieff. (Himmelshalle mit Paradiesgarten) das doppelt geriefelte Kreuz mit ausladenden Enden und einem viereckigen Edelstein im Kreuzungspunkt; oben die lockig umbiegende Rhoschleife. Von den Armen hängen an Kettchen l. A und r. Ω herab. Heran tritt von r. und l. je ein Lamm (nicht ganz gleich), mit den Lippen die Kreuzesarme berührend; jedes hat einen langen Schwanz mit Klöppelende und ein aus regelmäßigen Schuppen gebildetes Fell (s. II, 10, Die Lämmersarkophage, 2), die Beine, wenn auch nicht ohne Sorgfalt gearbeitet, sind doch hölzern. Die im Hinter- und Vorgrund stehenden Beine der Lämmer sind kaum voneinander zu unterscheiden. Augensterne angegeben. Hinter den Lämmern je ein sehr kleiner, stilisierter Palmbaum mit je zwei Fruchtbündeln und je zwei Gruppen auseinandergehender Zweige (3 + 4), die fast wie Ähren gebildet sind.

Abb. 29b (Ricci).

Abb. 29c (Ricci).

L. Schmals. (Abb. 29b). In einem wie auf der Vorders. umrahmten Reliefr. (die n. l. gerichtete Lorbeergirlande ohne Edelstein) steht auf hohem, breitem Paradiesberge, von dem die vier Flüsse herabfließen, das geriefelte Kreuz mit ausladenden Enden und einer Rhoschlinge. Unter ihm auf kleinem Berge eine Lilie; ihre Seitenblätter sind im Profil gezeichnet, das dritte Blatt flächenhaft in der Untersicht. An das Kreuz heran treten von l. und r. je ein Pfau; der r. etwas größer; Pupillen angegeben.

R. Schmals. (Abb. 29c). Umrahmung ungefähr wie l. Vor einem geriefelten Kreuz mit ausladenden Enden und Besatz von kleinen viereckigen Edelsteinen steht ein Lamm (n. l.) mit regelmäßigen, kreisförmigen Schuppen, den Kopf nach dem einen Kreuzesarme zurückwendend, um das Kreuz zu berühren. Langer, umbiegender Schwanz. An das Monogramm des Kreuzes fliegt v. r. eine Taube mit Kranz im Schnabel heran.

Rücks. (Abb. 29d). In der Mitte ein Rundschild mit Chr.-Mon., ausladenden Enden und Rhoschlinge. Zwischen den Armen des Chi l. Α, r. Ω. R. und l. an den Ecken ein stilisierter Baum mit je zwei Rosen in flachem Relief.

Abb. 29d (Ricci).

Der Deckel (Abb. 29a) ein Tonnengewölbe, ringsum mit glattem Rande. Vorn in der Mitte ein doppelt geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden, Rhoschlinge und viereckigem Edelstein auf der Kreuzung. Von den Armen hängen an Ketten Α und Ω herab. Das Kreuz steht in einem aus Reihen von je drei Lorbeerblättern geflochtenen Kranze. Oben eine Perle, unten mehrmals umgeschlungene, geriefelte Bänder, die symmetrisch zur Seite flattern und in einem Herzblatt endigen. Auf ihnen schreitet r. und l. je ein Pfau (Pupillen angegeben) mit stilisierten Federn heran, an dem Kreuze pickend. Das Krönchen hat je drei Federn.

L. Deckels. Schwach profil. Rand. Über einem Löwenkopf (Pupillen und abstehende Ohren) das Kreuz mit Rhoschlinge und sieben kleinen Quadraten (Edelsteinen). Von l. und r. schreitet je eine Taube heran.

R. Deckels. In dem so wie l. gebildeten Relieff. mit Löwenkopf eine Henkelvase mit kleinem Fuß, aus der sich zwei Weinzweige mit sechs sog. türkischen Trauben erheben, den Raum füllend. L. unter dem Gezweig eine Taube, an den Beeren pickend.

74. Sarkophag. Paradies und Himmelshalle.

H. 0,90; br. 2,20; t. 0,92. — Grobk., blaugestreifter M. — R. und l. am Deckel je eine Bosse. Gut erhalten. — Abb. Garrucci a. O., 390, 2—4; Venturi a. O., pag. 227 u. 231 (Fig. 215 u. 218), Vorders. und Rücks.; Van den Ghein a. O., Fig. 6; (Vorders.); vgl. Abb. 30a—c; Photogr. Alinari, 18009; Ricci, 246/7, 705.

Unten Basis, deren untere Hälfte nur roh behauen ist. Vorders. (Abb. 30a). R. und l. ein vierfach kannel. Eckpfeiler (Kanäle halb ausgefüllt) mit profil. Basis und Blätterkapitell (Hilfst. 6). Sie tragen einen glatten Gebälkstreifen. In der so gebildeten Himmelshalle vier Portale, gebildet von vier Pfeilerpaaren, welche durch einen drei-

gliedrigen Archivolt mit Konchenabschluß (Schloß unten) verbunden sind. Die beiden äußeren sind halbrunde, spiralf. kannel. Säulen mit profil. Basen und Blätterkapitellen (Hilfst. 5). Die Kanäle sind sauber ausgefüllt. Die beiden mittleren sind dreifach kannelierte, gerade Pfeiler (Kanäle halb ausgefüllt) mit profil. Basen und Blätterkapitell (Hilfst. 4). In den beiden äußeren Portalen steht je eine Palme mit unregelmäßig schuppigem Stamm, sieben, symmetrisch gebildeten Zweigen und je zwei Fruchtbündeln; in den beiden mittleren je ein schlankes, geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden, umbiegender Rhoschlinge und einem quadratischen Edelstein auf dem Kreuzungspunkte. Zwischen den drei ersten Konchen l. auf besonderem Querstege je eine Taube (n. r.), den Schnabel an den Archivolt legend, zwischen Konche 3 und 4 eine ebensolche

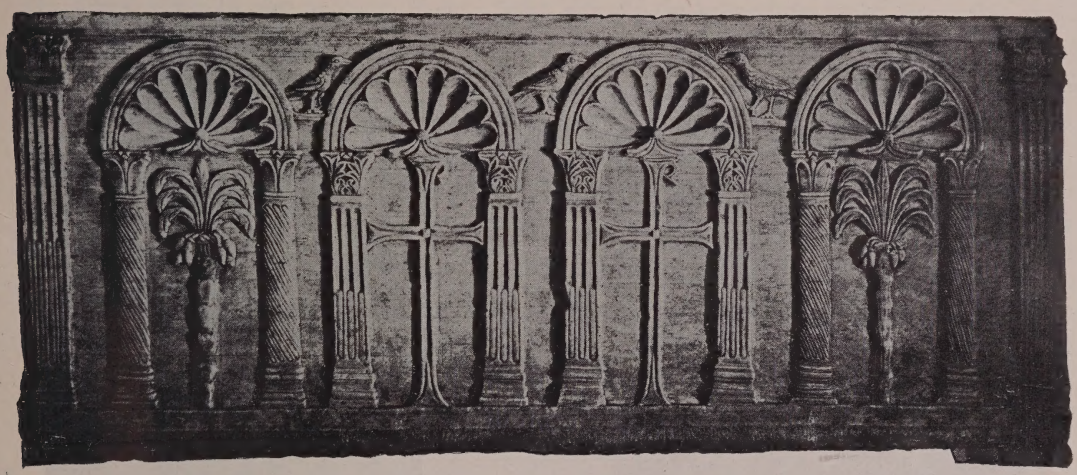


Abb. 30a (Ricci).

Taube mit einem Ölzweig (?) im Schnabel (n. l.) [1]. Die ganze Arbeit ist sehr sorgfältig. Die Akanthuskapitelle von Portal 2 und 3 haben den Blattschnitt (Kerbschnitt) wie auf Sk. 3, doch sind sie etwas einfacher gehalten.

L. Schmals. (Abb. 30b). R. und l. je ein dreifach kannel. Pfeiler (Kanäle halb ausgefüllt) mit profil. Basen, den Gebälkstreifen tragend. Dazwischen über derben Konsolen (mit eingeritzten Spiralen) ein dreigeteilter Archivolt gespannt, welcher als Koncha geformt ist (Schloß unten). Die Muschel liegt mit ihrem architektonisch geformten Rande auf der Säule und berührt den Archivolt gar nicht; sie enthält eine Perle. Zwischen Archivolt und Gebälkstreifen eine Bosse. In der so entstandenen Halle eine kannel. Henkelvase mit schmalem Fuße. R. und l. auf einer glatten Säule je eine Taube, den Schnabel n. oben reckend.

[1] Es ist nicht gut anders möglich, als diese Tauben auf Sarkophagen sepulkral aufzufassen. Das schließt nicht aus, daß sie wie andere Vögel auch einmal ornamental gemeint waren. Wenigstens ist es auffällig, daß auf jener Terrasigillatascheibe (Abb. 50), die natürlich nicht sepulkral ist, zwischen den Bogenstellungen ganz wie hier schwebende Tauben angebracht sind. Über den Seelenvogel s. II, 2, Hadespalast usw., 2.

R. Schmals. (Abb. 30c). In einer architekton. Umrahmung und Halle wie l. (jedoch die Konsolen ohne Verzierung) ein Berg mit den vier Paradiesesflüssen; darauf das Lamm (n. r.), den Kopf zurückwendend. Großer Scheibennimbus mit Chr.-Mon. und einer Rhoschlinge l. (!) Das Lamm hat langen, umbiegenden Schwanz und ein Fell von stilisierten Schuppen.

Rücks. Architektonische Umrahmung wie Vorders. In der Mitte tragen zwei glatte Säulen mit profil. Basen und Blätterkapitellen (Hilfst. 6) einen profil. Archivolt, hinter welchem sich ein mit Akroterien besetzter Giebel erhebt. In der so entstandenen Halle hängt an einer wagerechten Stange ein faltenreicher Vorhang an Ringen (?), unten zusammengerafft. In dem Durchblick das Kreuz mit ausladenden Enden. R. und l. davon je zwei ebensolche Säulen mit Blätterkapitell, die einen profil. Archivolt

Abb. 30b (Ricci).

Abb. 30c (Ricci).

tragen. In beiden so entstandenen Hallen jedesmal ein schlankes Kreuz mit Knoptreihen (Perlen?) besetzt und mit umbiegender Rhoschlinge. Unter den Armen schwebt l. A, r. Ω. Zwischen Giebelspitze und den beiden Archivolten einer- und dem Gebälkstreifen andererseits eine Bosse.

Der Deckel bildet ein über einem Rande vortretendes Tonnengewölbe; rings um den vorstehenden Deckelrand läuft ein Flechtband; die gewölbten Ränder sind glatt, ebenso der Firststreifen.

L. Deckels. (Abb. 30b). Profil. Rand. In dem Relieff. eine kannel. Henkelvase mit Fuß, aus der zwei Weinlaubzweige mit Trauben hervorgehen. Von r. und l. schreitet ein Pfau heran, von den Beeren naschend.

R. Deckels. (Abb. 30c). Profil. Rand. Im Relieff. über einem Rundschilde ein doppelt geriefeltes Chr.-Mon. mit ausladenden Enden und umbiegender Rhoschlinge. Von den Armen hängen an Ketten A und Ω herab. Der Rundschild ist umgeben

von einem Kranze aus dreifachen Lorbeerblättern; oben runder Edelstein. Unten mehrmals symmetrisch umschlungene, geriefelte Bänder, auf deren in je ein Herzblatt ausgehenden, flatternden Enden je eine Taube steht, nach dem Kranze pickend.

Nordwand:

75. Sog. Sarkophag des Erzbischofs Felix. Lämmer und Himmelshalle.

H. 0,63; br. 2,12; t. 0,92. — Deckel h. 0,30. — Grobk. M. — Schlecht erhalten. Von der profil. Basis nur an den Schmalss. je ein Stück erhalten, sonst abgearbeitet. Keine Klammerlöcher. — Abb. Vorders.: Garrucci, 392,1; Van den Ghein a. O., Fig. 10 zu S. 203; vgl. Abb. 31, Photogr. Alinari, 18011; Ricci, 259. Fabri a. O., 443 sah den Sk. schon 1664 an der heutigen Stelle. Felix, den die Deckelinschrift nennt, war 708—724 Erzbischof in Ravenna.

Abb. 31 (Ricci).

Nur Vorders. und Deckel behauen. Unten Basis. Vorders. R. ein senkrecht kannel. Eckpfeiler mit Basis und verhauenem Kapitell (Hilfst. 8): zwei Voluten und Mittelblatt, l. eine runde Ecksäule auf »Kämpferbasis« und mit Kapitell wie bei der r. Ecksäule, beide verbunden durch einen glatten Gebälkstreifen. Neben den Innenseiten der Eckpfeiler je ein dreifüßiger Leuchter von dürftigster Form mit brennender Kerze, weiter n. innen zu je ein dreiteiliger Archivolt (oben Bosse), getragen von einem unregelmäßig gebildeten, glatten Säulenpaar; ihre Kapitelle gleichen denen der Ecksäulen; Säule 2 v. l. ist aus dem angelegten Block noch nicht ganz herausgehauen, Säule 2 v. r. ist von eckiger Gestalt. In den so gebildeten Hallen hängt an drei Stricken eine Leuchterkrone (wie in Oberansicht gezeichnet) herab. Die Stricke gehen als tropfenförmige Knoten durch die Reifen. In der Mitte ein Säulenpaar wie die geschilderten, verbunden durch einen zweigeteilten Giebel mit Akroterien. In der so gebildeten Halle steht ein glattes Kreuz mit ausladenden Enden und Rhoschlinge; von den Armen hängt Α und Ω herab. R. und l. von diesem Torbau je ein Lamm mit langem

Klöppelschwanz, das einem Füllen oder Panther ähnlicher sieht, und darüber schwebt je ein Kreuz wie das geschilderte, nur halb so groß.

Der Deckel bildet ein gewölbtes, etwas flaches und an beiden Langseiten eingezogenes Dach mit einem Flechtbande vorn am Rande. Auf dem Deckel selbst in der Mitte ein flaches Kreuz mit ausladenden Enden. Zwischen den Armen vier roh gearbeitete Ringe (mit eingekerbten Blättern) als Kränze; darin wieder je ein Kreuz mit herabhängenden A und Ω. Auf der Vorderseite nahe dem Rande die Inschrift:

+ HIC·TVMVLVS CLAVSVM·SERVAT·CORPVS·DOMN FELICIS SCISSI AC TER BEATISS : ARCHIEPISCOPI [1])

Die ganze Arbeit macht den Eindruck einer Karrikatur. Fast alle Bauglieder stehen schief.

76. Sarkophag mit Lämmern und Sepulkralornamenten.

H. 0,62; br. 2,13; t. 0,70. Deckel h. 0,38. — Grobk. M. — Deckel, von anderer Erhaltung, mehrfach durchgebr., durch große Eisenklammern zusammengehalten und nicht zugehörig; wenigstens finden die großen Klammerlöcher auf beiden Schmalss. unterhalb der Bossen des Deckels bei diesem keine Fortsetzung. Der mehrfach beschädigte Sk. wohl öfter benutzt. — Abb. Vorders.: Cattaneo a. O., 22, Fig. 3 und 172, Fig. 105; Venturi a. O., 219, Fig. 207; C. Goldmann a. O., S. 7; vgl. Abb. 32; Photogr. Alinari, 18015; Ricci, 257, 258.

Vorders. (Abb. 32). Oben und unten schmaler Rand. Dazwischen an den Ecken je ein mit Rundstab ornamentierter Eckpfeiler mit ebenso eingefaßtem Kapitell (Hilfst. 9); es zeigt zwischen je zwei aufsprießenden, spitzen Blättern in der Mitte ein von Stegen eingefaßtes, spiralförmig gewundenes Band (?), von dem sich r. und l. je eine plumpe Volute abzweigt. Die Fläche des durchbrochen gearbeiteten Eckpfeilers ist von je vier Windungen einer oben etwas willkürlich in den Raum gepreßten, geriefelten Ranke angefüllt, von der sich viermal ein dreilappiges, gegenständiges Akanthusblatt (wie eine Lilie gebildet) abzweigt. Die Knotenpunkte der Ranke sind durch je einen Doppelring (Klammer) kenntlich gemacht. Durch die Schattenwirkung des dunklen Hintergrundes ist unter Verzicht auf jede plastische Wirkung ein hübscher, malerischer Schein erreicht. Zwischen Rand und Eckpfeiler schiebt sich, von profil. Rand umgeben, ein nicht eben flaches Relieff. ein. In der Mitte ein aus je drei derben Lorbeerblättern geflochtener Kranz mit vier runden eingefaßten Edelsteinen geschmückt, in welchem ein doppelt geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden steht. Von seinen Füßen zweigt sich r. und l. ein wulstiges Band ab, welches in ein grobes fünflappiges Blatt endigt. An dieses tritt v. r. und l. je ein ganz hölzern gebildetes Lamm heran, dessen Fließ jedoch mit übertriebener Sorgfalt wie aus fein gerippten Pflanzenbüscheln gebildet ist; Schwanz ziemlich lang, Augensterne, Pupillen und Augenbrauen (!) angegeben. Hinter jedem Lamm je eine viel zu kleine, aus fünf Zweigen und einem geriefelten, unten ausladenden Stamme bestehende Palme. Die Technik der mühsam bearbeiteten Zweige gleicht der der Wollflocken.

Schmalss. Drei mit Knopfreihen besetzte Pfeiler mit einem Kapitell, das aus mehreren senkrechten Stegen besteht, tragen zwei ebenso ornamentierte Rundbogen

[1]) Vgl. CIL a. O., p. 63 u. Nr. 105.

Abb. 32 (Ricci).

von Hufeisenform[1]). In den so entstehenden Hallen je eine sich um zwei Wirbelrosetten schlingende, gerillte Ranke[2]), von der sich r. und l. oben je ein Raum füllender Zweig abhebt. Der r. scheint nur angelegt zu sein. An den Knotenpunkten der Ranke Klammern. Ringsum glatter Rand.

77. Sarkophag mit Lämmern.

H. 0,76; br. 2,12; t. 0,74. Deckel h. 0,35. — Grobk. M. — R. gesprungen, aber durch Klammern zusammengehalten. — Vorders.: Abb. Garrucci, 391, 2; Cattaneo a. O., 25, Fig. 5; vgl. Abb. 33; Photogr. Ricci, 256. Cattaneo hält den Deckel für ein Produkt des sechsten, den Sarkophag für eins des achten Jahrhunderts.

Vorders. Ringsum Rand. In der Mitte des Relieffeldes Rundschild; das radförmige Chr.-Mon. mit ausladenden Enden. Zu ihm eilt v. r. und l. je ein höchst ungeschickt gebildetes, ganz flach gehaltenes Lamm heran, mit zu kurzen Beinen und zu langem Schwanze, hinter sich ein schräg schwebendes Kreuz mit ausladenden Enden. Boden nicht angegeben[3]).

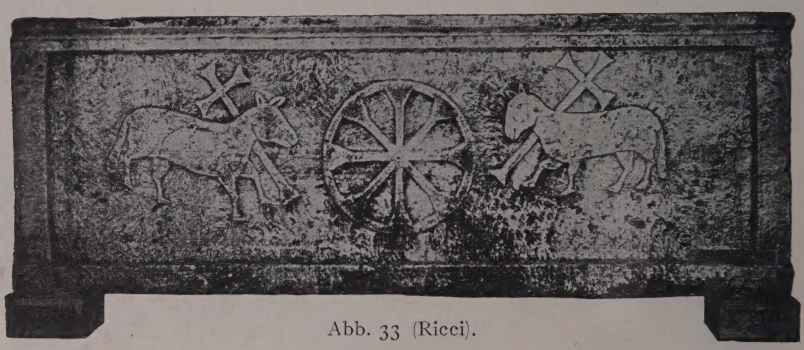


Abb. 33 (Ricci).

Die Schmals. zeigen in einem schmalen Rahmen je ein unbehauenes Feld. Die Rücks. ist unbehauen.

Der Deckel bildet ein tonnengewölbtes Dach mit Rand und einer Leiste auf dem Dachgrat. Vorn in der Mitte eine rohe, kannelierte Henkelvase mit kleinem Fuß, an welche v. r. und l. je ein Pfau heranschreitet.

78. Sarkophag mit Himmelshalle, Lämmern und Sepulkralornamenten.

H. 0,61; br. 2,12; t. 0,72. — Grobk. M. — Der Deckelrand unten zum Teil ergänzt und von hellerer Farbe, aber Deckel vielleicht zugehörig. — Vorders.: Abb. Venturi a. O., 224, Fig. 212; vgl. Abb. 34a—d; Photogr. Alinari, 18014 (Vorders.); Ricci, 254, 255 u. 639.

Der Sk. soll die Überreste eines Erzbischofs Johannes — es gibt ihrer eine ganze Reihe — enthalten.

[1]) Diese Abweichung von der regelmäßigen Kreisform begegnet schon bei den Schmals. eines Musensarkophags der Villa Mattei in Rom (abgeb. Al. Riegl a. O., 78). Vgl. S. 84, A. 1, sowie II, 9, Der Rinaldo- und Pignattasarkophag.

[2]) Ganz ebenso auf einer Brunnenmündung aus dem 8. Jahrh. in Rom (Cattaneo a. O., 162, Fig. 97).

[3]) S. Al. Riegl a. O., 114 über dieses der spätrömischen Kunst eigene Streben, den Boden der Figuren preiszugeben.

Vorders. (Abb. 34a). Sechs spiralf. kannel. Säulen mit profil. Basen und Akanthuskapitellen (Mischbildung aus Hilfst. 5, insofern den glatten Blättern in rein malerischer Weise gerippte Akanthusblätter vorgelegt sind) tragen sechs schmale, profil.,

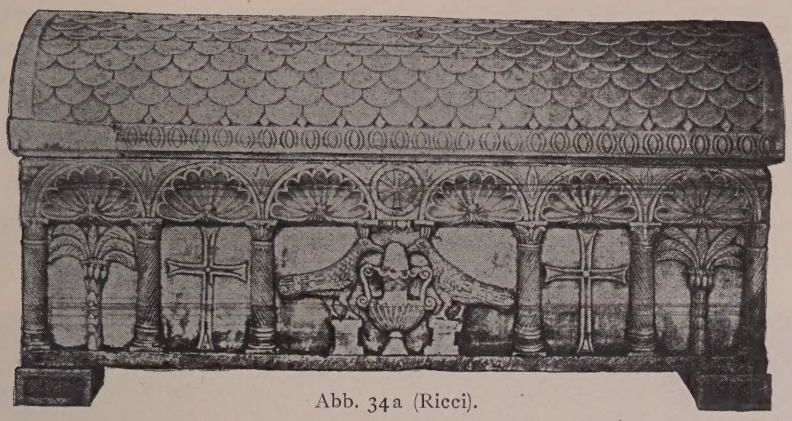


Abb. 34a (Ricci).

zur Koncha mit Perle (Schloß unten) ausgestattete Archivolten; statt der siebenten und achten Säule in der Mitte zwei Konsolen (die l. unten mit drei Blättern verziert) zur Stütze der Archivolte. Dazwischen öffnet sich die Architektur bis auf einen kurzen, mit zwei Eiern ornamentierten Steg zwischen den Konsolen. Darüber schwebt ein Lorbeerkranz mit rundem Edelstein, vermutlich über einem Rundschild. Auf diesem Chr.-Mon. mit umbiegender Rhoschlinge. Darunter eine hohe, kannelierte Henkelvase auf Fuß mit hohem Wasserberge[1]). R. und l. davon auf Basis (oben und unten Ablauf) je ein Pfau, deren Schwänze dem Raume zu Liebe verkürzt sind, von dem Wasser nippend. In den zwei inneren Hallen je ein geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden und einem quadratischen Edelstein am Kreuzungspunkt, in den beiden äußeren Hallen je eine Palme mit je sieben stilisierten Zweigen und je vier herabhängenden Früchten. In den Zwickeln der Archivolte je eine Lilie, aus je drei stilisierten Blättern bestehend[2]).

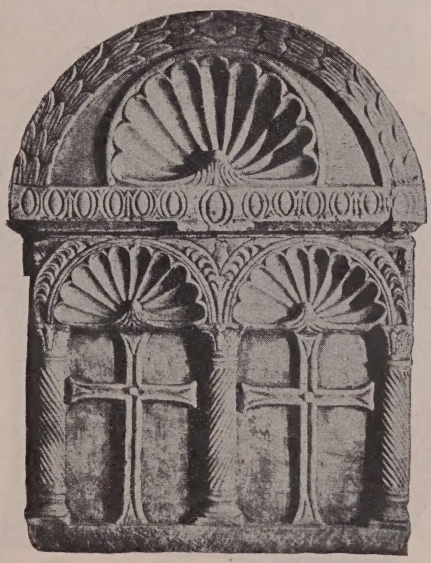


Abb. 34b (Ricci).

L. Schmals. (Abb. 34b). Zwei Hallen wie auf der Vorders. mit je einem Kreuze wie vorn. Statt der Lilie je zwei Wedelranken und zwischen ihnen ein Tierkopf (Löwe?) mit aufgerissenem Maule und Zähnen; unter dem Kinne sieht ein Teil der Mähne vor.

1) S. zu S. 2, A. 2.

2) Vgl. II, 9, 2.

R. Schmals. wie l.

Rücks. (Abb. 34c). Architektur wie Vorders., nur daß in der Mitte ein Palmbaum aufsprießt. An ihn tritt von r. und l. je ein Lamm heran, von den Früchten

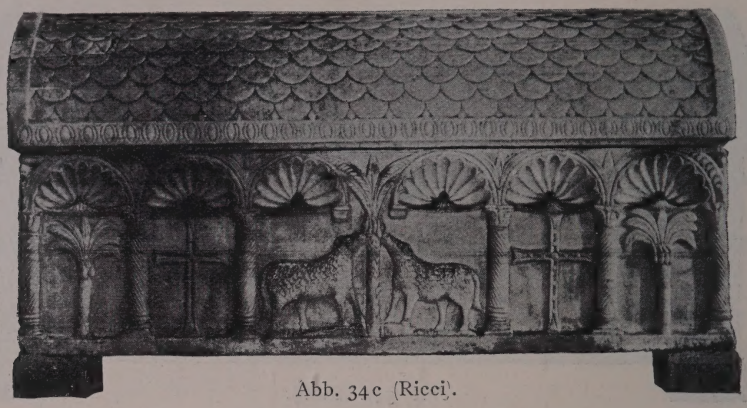


Abb. 34c (Ricci).

des Baumes kostend. Das Fell besteht aus runden, stilisierten Schuppen, aber mit Mittelgrat; der Schwanz ist lang. Das Kreuz der inneren Halle r. ist zum Unterschied der Vorders. mit Knopfreihen (Perlen?) besetzt. Der Deckel ein Tonnengewölbe mit schönen Schuppenziegeln, ringsum mit glattem Rand. Ebenso zieht sich über den First des Daches eine glatte Leiste. Der ringsum laufende Rand ist mit dem Schema des eingeritzten Eierstabes ornamentiert.

Abb. 34d (Ricci).

L. Deckels. (Abb. 34b). Am oberen Rand eine Girlande aus je drei nebeneinander gelegten Lorbeerblättern, oben runder Edelstein. Im Felde eine schön kannel. Muschel (Schloß unten) mit Perle.

R. Deckels. (Abb. 34d). Eine unten gebundene Lorbeergirlande umgibt einen Rundschild. Darauf das Chr.-Mon. mit ausladenden Enden und umbiegender Rhoschlinge. R. und l. je eine Taube, am Kranze pickend.

Südwand:

79. Sog. Sarkophag des Erzbischofs Theodoros. Paradiesesgarten mit Pfauen.

H. 0,54; br. 2,06; t. 0,66. Deckel h. 0,46. — Grobk. M. — Ecken z. Tl. bestoßen, sonst gut erhalten. Abb. Vorders.: Garrucci, 391, 3; Kraus a. O., 221, Fig. 209; Al. Riegl

a. O., Fig. 29/30; Van den Ghein a. O., Fig. 8 zu p. 202; C. Goldmann a .O., Taf. VI (10.); vgl. Abb. 35a—c. Photogr. Alinari, 18012 u. 18013; Ricci, 252.

Von dem Erzbischof Theodoros (677—691) sagt Agnelli (Migne a. O., 681): »*in ardica B. Apollinaris subtus jacet.*« Wenn es aber bei Gir. Fabri a. O., II, 38, p. 441 heißt »*da quel luogo però egli è a credersi, che l'arcivescovo Damiano . . . o qualch' uno de' Successori . . . lo levassero, vedendosi ancor oggi in Santa Maria di Urano, Chiesa posta fuor delle mura di Bertinoro e Badia di Monaci Camaldolensi il suo Sepolcro di marmo con queste parole: hic requiescit V. B. Theodorus Archiepiscopus*« — so wird der bei seinem Tode wegen des Einverständnisses mit Rom in Ravenna verhaßte Bischof nach seiner Unterbringung in der genannten Kirche wohl erst später wieder nach S. Apollinare in Cl. gebracht worden sein. Denn die Abweichung der

Abb. 35a (Ricci).

Deckelinschrift von der Überlieferung durch Fabri ist doch zu unbedeutend, als daß man meinen sollte, Fabri hätte einen anderen Sk. als den in Rede stehenden gesehen.

Vorders. (Abb. 35a). Über glatter Basis erheben sich r. und l. zwei dreifach kannel. Ecksäulen (untere Hälfte der Kanäle ausgefüllt) mit ziemlich hoher, profil. Basis und Kapitell (Hilfst. 5); sie tragen einen Gebälkstreifen, der mit leicht gewelltem, lesbischem Kymation geschmückt ist. Wirkungsvolle, durchbrochene Arbeit wie bei Nr. 80, insofern als die zwischen den Blättern befindlichen Stege einen koloristischen Reiz auszulösen bestimmt sind[1]). In der Mitte Rundschild mit Chr.-Mon. Balken ausladend, Rhoschlinge lockig umbiegend, r. und l. Α und Ω. Unten r. und l. davon je eine vierblättrige Rosette von zierlicher Form (Heckenrose). Heran schreitet von r. und l. je ein schön ausgearbeiteter Pfau (Pupillen angegeben). Hinter jedem er-

[1]) Vgl. II, 9, Der Rinaldo- und Pignattasarkophag.

hebt sich ein baumartiger Weinstock mit dreifach gewundenem Gezweig; diese Windungen sind sich nicht gleich und tragen, der r. vier, der l. drei Trauben. Die drei- und fünflappigen, großen Blätter sind schön gezackt, aber doch mehr malerisch als plastisch behandelt. Die Ranken setzen nicht mehr streng kreisförmig an[1]). L. in der Ecke eine naschende Taube, r. ein sich duckender, auch naschender Vogel (Perlhuhn?)[2]).

Abb. 35b (Alinari).

R. Schmals. (Abb. 35b). Architektonische Umrahmung wie Vorders. In der Mitte schwebt auf ein glattes Kreuz mit drei ausladenden Armen (unten gespalten) steif (in Obersicht) eine Taube herab[3]). Das Kreuz wächst aus einer kannel. Vase mit Fuß hervor. R. und l. ein in zwei Windungen emporstrebender Zweig mit je zwei vierblättrigen Blumen. In den oberen Windungen sitzt je eine große Taube.

L. Schmals., nur angelegt, sonst wie r.; doch bemerkt man in der unteren Windung noch eine ganz kleine Taube.

Rücks. (Abb. 35c). Oben und unten glatter Streifen; glatte Eckpfeiler. In der Mitte über Akanthusblatt ein sich kreuzendes, in je zwei Windungen entwickelndes Weingerank mit schönen Blättern und Trauben. In der Mitte ein Kreuz. L. davon fliegt eine Taube von oben herab, r. sitzt eine ebensolche kleinere. In den vier Windungen v. l. n. r.: Hase (Kaninchen?), große, kleine, große Taube, von den

Abb 35c (Ricci).

Beeren naschend, und in den unteren Zwickeln der Windungen noch je eine kleine, naschende Taube. — Der Deckel ein glattes Tonnengewölbe mit Firstleiste und profil. Seitenrand. Vorn drei Rundschilde mit Chr.-Mon. (ausladende Enden, Α und Ω an Ketten, umbiegende Rhoschlinge), umgeben von je einem unten zusammen-

[1]) Vgl. S. 80, A. 1.

[2]) Derselbe Vogel unter Rebzweigen in gleicher Haltung, beidemal hinter einem Pfau auf der sog. Maximianskathedra. Vgl. Venturi a. O., S. 298; Photogr. Alinari, 10295.

[3]) Über die Obersicht der Vase vgl. die Bemerkungen II, 9 Der Rinaldo- und Pignattasarkophag.

gebundenen Kranz; oben großer runder, eingefaßter Edelstein. Das Chr.-Mon. der beiden Mittelscheiben radförmig. Die drei Lorbeerblätter des Kranzes sind wie ein dreilappiges Blatt gebildet. Auf der Rücks. dieselbe Darstellung. Unter den Kränzen beidemal:

+ HIC REQVIESCIT IN PACE · THEOδORVS V · B · ARCIHEPISCOPVS (sic!) +[1])

Der untere Deckelrand mit aufstehendem lesbischem Kymation ornamentiert, flacher wie auf der Vorders.

Deckelss. (Abb. 35b). Über Bossen ein Löwenkopf mit offnem Maule[2]). Pupillen angegeben. Ringsum Rand mit lesbischem Kymation wie an der Vorders. Über den Löwenköpfen ein von einem breiteren umschlossenes, schmales Kreuz mit ausladenden Enden und quadratischem Edelstein am Kreuzungspunkt; über den Armen zwei Rosetten. R. und l. vor dem Löwenkopf erhebt sich je eine Lilienranke[3]), auf deren mittlerer Windung je eine Taube steht, die Kreuzesarme mit dem Schnabel berührend.

80. Sarkophag. Christus zwischen Jüngern. Sepulkralornamente.

H. 0,52; br. 2,36; t. 0,72. Deckel h. 0,40. Relieff. t. 0,04. — Grobk. M. — Basis und einige Gesichter bestoßen. — Abb. Vorders.: Garrucci, 346,2; Venturi a. O., 214, Fig. 201 und (Rücks.) 223, Fig. 211; C. Goldmann, Taf. IV (4) und Taf. V (4a). Vgl. Abb. 36a—d. Photogr. Alinari, 18016, 18017 (Schmalss.); Ricci, 250, 251, 644.

Die architektonische Umrahmung entspricht genau der von Nr. 79, desgleichen die des Deckels so wie das Relief der Deckelseiten (doch fehlen die Bossen mit dem Löwenkopf), so daß gar kein Zweifel darüber bestehen kann, daß beide Sarkophage miteinander zeitlich oder örtlich zusammenhängen.

Vorders. (Abb. 36a). In der Mitte Thron mit grader Lehne und Basis; der Rahmen der Rücklehne und das Sitzbrett mit je zwei dicken Kugelknöpfen bekrönt. Auf der Polsterrolle des Thrones sitzt der jugendliche Christus, dessen in der Mitte gescheiteltes Haar zu beiden Seiten in künstlichen Locken herabfällt. Auf dem flachen Scheibennimbus in flachem Relief das radförmige Chr.-Mon. mit ausladenden, eingekerbten Enden. Die Füße, etwas breitbeinig und ohne Anmut hingesetzt, sind mit Sandalen bekleidet. Über dem feiner gefältelten Untergewand mit weiten Ärmeln ist über die l. Schulter der Mantel mit einem Ende vor-, dann von der r. Hüfte auch mit dem andern Ende (ziemlich ungeschickt) über die l. Hand geworfen, welche einen aufgeklappten Kodex (Heftbänder angegeben) hält[4]). Der Blick ist starr geradeaus gerichtet, die zu große R. reicht eine geschlossene Rolle, sie von oben fassend, dem v. l. heraneilenden Paulus (Vollbart, kahle, gerunzelte Stirn), der sie mit den

1) CIL a. O., p. 63, 2.

2) Vgl. zu S. 20, A. 2.

3) S. zu II, 9, 2.

4) In der Verhüllung der haltenden Hand soll jedenfalls die Scheu vor dem heiligen Buche ausgedrückt sein.

von einem Mantelende bedeckten Händen empfängt. Haltung, Kleidung und Wurf des flatternden Mantels entsprechen so genau der Paulusfigur auf dem Rinaldosarkophag Nr. 13, daß die Figuren auf keinen Fall unabhängig voneinander gemacht sein können. Dabei ist deutlich, daß die Faltenbehandlung bei Nr. 13 verwaschener, bei Nr. 80 strenger und mehr durchgearbeitet ist. V. r. eilt zu Christus Petrus heran, mit den vom Mantelende bedeckten Händen neben einem Schlüssel das auf der l. Schulter ruhende lange Kreuz (unten mit Knopf) mit ausladenden, gespaltenen Enden haltend. Das Kreuz löst sich ganz vom Hintergrunde los. Der Kopftypus mit dem kurzen Vollbart und dem kurzen, n. vorn gestrichnen Haar erinnert auffällig an den Petrus des Berliner Reliefs aus Sinope im Kaiser-Friedrich-museum. Haltung und Gewandung entspricht wieder durchaus dem Petrus des Rinaldosarkophages Nr. 13. R. von Petrus ein jugendlicher Jünger (n. l.), bekleidet mit Sandalen, langem Ärmelgewand und einem auf der l. Schulter aufliegenden Mantel, der, an der r. Hüfte vorgenommen, so über die l. Hand geworfen ist, daß dieselbe mit allen Fingern durchscheint; es sieht daher aus, als ob sie durch eine

Abb. 36a.

Öffnung des Mantels durchgreift, um die Falten hoch zu ziehen[1]). Die zu große R. ist geöffnet (die Linien der Handfläche sind deutlich) n. l. ausgestreckt, und die plumpe Beinstellung wie der am Kinn beschädigte Kopf geben der ganzen Figur etwas Einfältiges. R. von ihm eilt ein bärtiger Jünger n. l., auf seinen vom Mantelende bedeckten Händen einen oben und unten mit Edelstein geschmückten Kranz tragend. Er ist in Haltung und Kleidung eine Wiederholung der Petrusfigur, von dem er sich nur durch ein etwas mehr quadratisches Kopfprofil und den am Kinn etwas volleren Bart unterscheidet. — L. von Paulus wieder ein jugendlicher, stehender

[1]) Man kann für diese Unklarheit der Formensprache die Spätzeit nicht verantwortlich machen. Dieselbe Unklarheit begegnet, fast noch viel gröber, auf dem gepriesenen attischen Grabrelief der Sammlung Sabouroff in Berlin (abgeb. FURTWÄNGLER, D. Samml. Sab., Berl. 1887, Taf. XX), das noch in den Anfang des vierten Jahrhunderts gesetzt wird und bei dem man »die Frische und Schönheit der Arbeit« bewundert. Hier steckt der die Hand reichende Mann die Linke genau so durch ein (in Wirklichkeit nicht vorhandenes!) Loch des Mantels, anstatt diesen aufzuheben. Es ist Handwerksarbeit hier wie da, und man sieht, wie sich der typische Fehler in den Bildhauerwerkstätten durch mehr als ein halbes Jahrtausend forterbte. Nichts beweist schlagender den Zusammenhang der späten Antike mit der klassischen Zeit. Übrigens hat auch eine vom Mantel umwickelte Hand auf einer Platte des Telephosfrieses von Pergamum in Berlin (abgeb. Jahrb. d. a. Inst., 1888, S. 58, 6) fast die Kugelform.

Jünger v. v., mit leichter Wendung n. r. und r. Spielbein. Kleidung wie bei dem Jünger r. v. Petrus; die R. ist geöffnet vor der Brust erhoben. Ihm folgt l. ein bärtiger Jünger, welcher wieder in Haltung und Tracht die Paulusfigur wiederholt. Auf seinen von dem Mantelende bedeckten Händen ein oben und unten mit Edelstein geschmückter Kranz. Sein Bart ist etwas weniger lang als der des Paulus, und seine Stirn ist nicht kahl. Sämtliche Figuren haben die Pupillen angegeben. Beide äußeren Jünger wiederholen auch in der Art, wie der Kranz und das n. hinten sich verbreiternde Tuch dargestellt ist, die beiden Apostel des Rinaldosarkophages.

Abb. 36b (Alinari).

Abb. 36c (Alinari).

R. Schmalseite (Abb. 36b). In einer architektonischen Umrahmung wie auf der Vorders. stehen drei mit Sandalen, langem Ärmelgewand und Mantel bekleidete Jünger, von denen der mittlere, den Kopf n. r. wendend (abgebr. l. Hand), bärtig ist. Er reicht dem Jünger r. die R., während der jugendliche Jünger l. die R. vor die Brust legt, den geneigten Kopf n. l. wendet und n. l. zu schreiten scheint. Die l. Hände der beiden äußeren Figuren sind in derselben Weise von dem Mantel bedeckt, wie bei dem Jünger r. von Petrus

auf der Vorders. (s. zu S. 86, Anm. 1), und diese wenig sorgfältige Darstellung erweckt auf der Photographie den Verdacht, als hielte die Hand eine Kugel, woran vor dem Original zu denken gar nicht möglich ist[1]).

L. Schmals. (Abb. 36c). Architektonische Umrahmung wie auf der anderen Schmals. Abermals drei mit Sandalen, langem Ärmelgewand und umgeschlagenem Mantel bekleidete Jünger (Stand- und Spielbein kaum unterschieden), der mittlere (bärtige?) v. v., die äußeren die Köpfe ihm zuwendend. Ihr kurzes Haar ringelt sich über der Stirn etwas (wie bei Hadriansköpfen); der Jünger l. schiebt mit beiden Händen eine Rolle zusammen, der in der Mitte hält mit der L. einen Kodex, drei Finger der R. erhebt er zum Schwure, der l. schiebt wieder mit beiden Händen die Rolle zusammen.

Rücks. (Abb. 36d). In der Mitte auf flachem Rundschild ein einfaches Kreuz mit ausladenden Enden. R. und l. ein in je drei Windungen sich verzweigender

Abb. 36d (Ricci).

Weinstock mit schönen Blättern und je zwei Trauben, davor je ein sorgfältig ausgearbeiteter Pfau, zu dem Kreuze heranschreitend.

Der Deckel (Abb. 36d) bildet ein Tonnengewölbe in gleicher Form und Ornamentation wie Nr. 79. Auf der Rücks. fehlt das lesbische Kymation am unteren Rande. Auf jeder Seite des Deckels je drei Radkreuze, die Speichen aus je zwei übereinander gelegten, ausladenden Balken bestehend. Im Kreuzungspunkte eine kleine Scheibe; bei dem r. Monogramm der Rücks. ist diese Scheibe mit einem Stern verziert. Die gleichen Schmalss. des Deckels gleichen denen von Nr. 79, nur daß das Kreuz aus der übereinandergelegten Form (wie die Radmonogramme des Deckels) besteht. Die Blütenformen der Ranken (Lilien) entsprechen denen auf den Schmalss. des Rinaldosarkophages Nr. 13. Sämtliche Figuren haben die Pupillen angegeben.

81. Sarkophag des Erzbischofs Gratiosus. Sepulkralornamente.

H. 0,72; br. 2,11; t. 0,82. Deckel h. 0,36. — Grobk. M. — Schlecht erhalten. Deckel nicht zugehörig; die Klammerlöcher nur auf den Schmalss. des Sarkophages

[1]) Die Bemerkung Goldmanns a. O., 31 »der Globus, den einer der Jünger trägt . . . ein Zeichen der von der Lehre beherrschten Erde« erledigt sich damit von selbst.

angegeben. — Vorders.: Abb. Garrucci, 392, 3. Cattaneo a. O., p. 170, Fig. 103. Van den Ghein a. O., Fig. 11. — Photogr. Ricci, 249.

Vorders. Ringsum Rand. Drei oblonge Relieff. ausgespart; darin je ein auf einem sehr kümmerlich angedeuteten Berge sich erhebendes Kreuz, dessen drei Arme in je zwei Voluten ausgehen. Zwischen Kreuz 1 und 2:

+ HICTVMV
LVS · CLA/
SVM &
SERVAT
CORPVS
DN

Zwischen Kreuz 2 und 3:

GRATIOSI · [1])
SCISSMI ·
AC TER
BEATISSI
MI · ARCHIE
PISCOPI &

L. Schmals. Ein flach vertieftes Relieff. Darin über konischem Ansatze (Paradiesberg?) ein Kreuz mit vier eckig ausladenden Armen.

R. Schmals. unbearbeitet.

Rücks. Nur eingeritzt l. ein Kreuz mit ausladenden Enden. In der Mitte ein Rundschild; darin Kreuz (mit ausladenden Enden) auf einem Kreise stehend. Aus seinen beiden oberen Enden wächst n. oben je eine Lilie.

Deckel ein gewölbtes Dach mit Kreuz als Firstleiste, von derselben Art wie die Kreuze der Vorders., und vorn noch zwei Kreuze derselben Art, auf der Rücks. sogar drei Kreuze angedeutet, das mittelste in einem Kreise.

82. Sarkophag des Erzbischofs Johannes (IX?).

H. 0,93; br. 2,39; t. 1,02. Deckel h. 0,38. — Ein Klammerloch auf der l. Schmals. des Sarkophages, aber nicht beim Deckel. — Abb. Garrucci, 392, 2. Abb. 37. — Vgl. CIL a. O., p. 64.

Vorders. In einem mit profilierter Leiste umgebenen Relieff. drei besonders vertiefte Felder. In jedem ein Kreuz von derselben Form wie bei 81. Dazwischen die zwei Inschriften:

[1]) Gratiosus war 785—9 Erzbischof. Vgl. CIL a. O., p. 64, 7. Wenn Fabri a. O., 449 den Sk., dessen Ornament als eins der ärmlichsten bezeichnet werden muß, als »magnifico sepolcro di marmo« bezeichnet, so beweist dieser Ausdruck, was man von der schwülstigen Ausdrucksweise der Lokalpatrioten älterer Zeit zu halten hat. S. übrigens zu Nr. 2.

+ HIC · TVMV
LVS · CLASVM ·
SERVAT · COR
PVS · DN

IOHANNIS
SCISSIMI
AC TER · BE
ATISS · ARCHIP

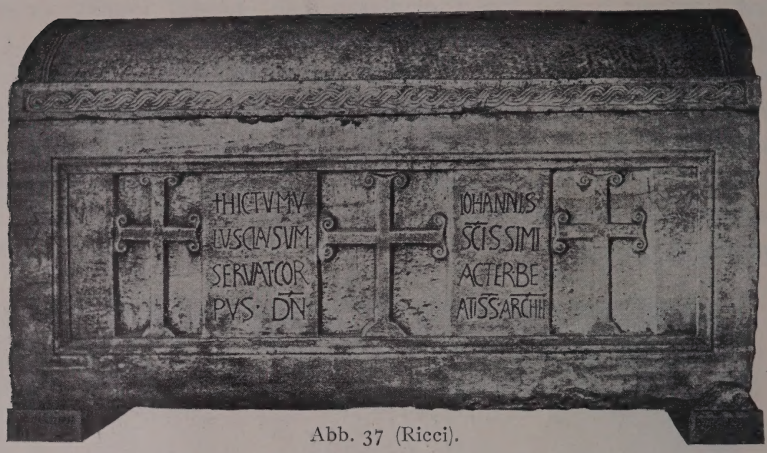


Abb. 37 (Ricci).

L. Schmals. Profilierte Tafel ohne Bildwerk.

R. Schmals. In oblonger Vertiefung ein Kreuz wie auf der Vorders.

Der Deckel bildet ein flachgewölbtes Dach mit vorspringendem Rande, das vorn mit einem Flechtbande verziert ist. Auf dem Firste eine Leiste, die Rundseiten des Deckels haben einen Rand.

An der r. Deckels. eine nur angelegte Fläche mit profil. Giebel; darin ein geriefeltes Kreuz mit ausladenden Enden und einer Knopfperle am Kreuzungspunkt. L. Deckels. glatt.

12. VOR PORTA NUOVA

fand sich nach De Rossi, Bull. crist. (1891, 105) im Jahre 1889 der

83. Deckel eines Sarkophages.

T. 1,0. Die Schmalss. des Deckels abgebildet Bull. crist., 1891, Tav. VII. Über seinen Verbleib ist mir nichts bekannt geworden. Der Fundort, etwa einen halben Kilometer an der nach Rimini führenden Bahnstrecke von Porta Nuova aus entfernt, soll noch weitere Spuren von Altertümern aufweisen. Hoffentlich gelingt es, die, wie ich höre, in Aussicht genommenen Ausgrabungen zu verwirklichen.

Nach der Abbildung muß der ein Giebeldach bildende Deckel Akroterien gehabt haben. In diesen auf der einen Schmals. je ein Kreuz mit ausladenden Schwalbenschwanzenden. In der Mitte der Giebelseite ein ebensolches, größeres Kreuz, dessen Fuß dreieckig auslädt. Von den Armen hängt Α und Ω herab. Über den Armen und an dem Kopfe des Kreuzes je eine Spitze zur Aufnahme von Kerzen[1]. An das Kreuz ist v. r. und l. je ein pickender Pfau getreten; es steht auf einer Basis, zu der auf der r. Seite je drei Stufen heranführen[2]. Die Arbeit soll nur roh zubehauen sein.

[1] Vgl. über diesen Gebrauch des mit drei Kerzen besteckten Prozessionskreuzes De Rossi a. O., 107 ff.

[2] Daß sich diese Stufen als Anspielung auf die drei Stufen, die in das Taufbecken führten, nicht beweisen lassen, hat De Rossi a. O., 106 f. ausgeführt. Er hält sie für rein dekorativ. Ganz ähnlich sind die Pfauen auf dem Sarkophag Nr. 78 auf ein Postament getreten, um von dem sprudelnden Wasser zu nippen.

INHALTSVERZEICHNIS.

a) Bildliche Darstellungen.

Abkürzungen mf = mehrfach, zm = zweimal.

A.

Abraham 48.
Achsel 40.
Adler 14 59.
Ädikula 29 30.
Akanthus 54 56.
Akroterion 41 42 43 44 51 57 58 59 61 62 64 65 68 75 83.
Alpha und Omega 1 zm 3 15 42 43 47 58 73 74 zm 75 79 83.
Angelschnur 31.
Archaismus s. Falten.
Arzt (?) 32.
Augensterne 54 58 72 73 76 79 80.
Ausflußloch 20 26 31 38 39 41.
Ausflußplatte 46a 67.
Axt 71.

B.

Backenbart 14.
Bänder 13 zm 14 zm 15 30 42 43 56.
Baum 47 48 49 52.
Beeren 47.
Birnen 14.
Blattranke 14.
Blumenborte 14.
Blumengewinde 38.
Buch 13 14 zm 15 68 72 (?) 80.

C.

Caduceus s. Kerykeion.
Chiton s. Untergewand.
Chlamys s. Mantel.
Christus (jugendlich) 12 14 15 40 47 54 56 68 72 79.
Christuskind 69.
Christuslamm 1 3.
Christusmonogramm 1 3 12 13 15 40 47 68 73 74 zm 77 78 79; (radförmig) 12 13 14 43 47 56 79 80.
Clipeus s. Schild.
Codex s. Buch.
Concha s. Muschelnische.

D.

Daniel 12 47.
Dattel s. Fruchtbündel.
Delphin 31.
Diadem s. Haarbinde.
Dreifuß 19.

E.

Edelstein 13 zm 14 42 43 44 56 72 73 74 76 78 79 80.
Eierstab s. Kyma, ionisches.
Efeublatt s. Herzblatt.
Elisabeth 68.
Engel 68.
Erot 21 22 28 30 31 33 58 59 64.
Exomis 31 48.

F.

Fackel 22 30.
Falten (archaistisch) 47.
Faltstuhl 12 54 56 71.
Feder (stilisiert) 73.
Felsen 22 (?) 23 31.
Fenster (rundbogig) 48.
Filzhut 31.
Firstleiste 9.
Fisch 31.
Fischer 31.

Flechtband 3 18 41 70 74 75 82.
Flügel (?) 38.
Flügelhut 71.
Fortuna 29.
Frau 47.
Fruchtbündel 1 3 12 13 15.
Füllhorn 29.

G.

Geldwechsler (?) 27.
Gewand (»nasses«) 54 56; (persisch) 47; s. Untergewand.
Giebeldach 1 2 7 8 9 10 13 26 29 44 50 51 52 58 61 62 64 65 75 83.
Girlande s. Blumengewinde.
Goldstücke 12 27.
Gorgoneion 26.
Grabbau 12 47.
Granatäpfel 14.

H.

Haarband 15 31 56 72.
Haarschopf 21 31.
Halle 29 74; s. auch Himmelshalle.
Halter 64.
Hase (?) 79.
Heftbänder 79.
Henkeltopf 31 68.
Henkelvase 72 73 74 77.
Hermes 30 71.
Herzblatt 13 zm 14 zm 15 42 43 56 73 74.
Himmelshalle 3 9 13 14 20 46 50 54 56 72 73 74 76 78.
Hirsch 68.
Hirschkuh 68.
Hirt 31.
Hirtenstab 31.
Horn 56 59.
Hosen 12 47 69.
Hufeisenbogen 76.
Hut s. Filzhut, Flügelhut.

I.

Jesuskind s. Christus.
Inschrifttafel 16 17 18 19 24 27 28.
Isaak 48.
Jünger mf. 54 56 72 80.

K.

Kahlkopf 13 14 15.
Kartusche 63.
Kerykeion 30 71.
Kerze 14 75.
Kessel 19.
Ketten 42 43 73.
Kithara 19 71.
Klammerloch 8 11 12 26 38 41 50.
Klappschemel 31.
Kleeblatt (?) 14.
Knopfreihe 74 76 78.
Konsole 78.
Kopf (angelegt f. Porträt) 31.
Kopflager 39.
Korb 68.
Kranz 22 30 43 73; (Lorbeerkr.) 13 42 44 54 56 69 (?) 72 73 74 76 78 79 80 82.
Kreuz 3 9 10 11 12 13 14 43 56 58 59 60 62 63 64 65 68 70 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83; s. auch Volutenkreuz.
Kronleuchter 75.
Kyma (dorisches) 56 72; (ionisches) 3 78; (lesbisches) 12 13 zm 79.

L.

Lamm 1 3 14 31 42 43 44 52 72 73 74 75 76 77 78; s. auch Christuslamm.
Lazarus 12 47.
Lehnstuhl 13 68 69 72 79.
Leuchter 14 75.
Lilie 14 43 72 73 78 79 80 81.
Lilienranke 13 14 15 79.
Löwe 12 14 38 47 63 (?) 68.
Löwenkopf 56 73 78 79.
Lorbeer 14.
Lorbeerbaum 31 58.
Lorbeergewinde 21 64 72 73 78.

M.

Magier 12 69.
Mann 47.
Mantel 12 13 14 15 19 22 27 30 31 32 40 47 48 zm 49 zm 54 zm 56 zm 58 68 69 71 72 79 80.
Maria (Jungfrau) 12 68 69.
Melonenfrisur 31.
Monogramm s. Christusmonogr.
Mütze (phrygische) 12 47 69.
Mumienbinde 12.

Muschel 12 13 44 54 56.
Muschelnische 3 14 74 78.
Muschelperle 3.
Muse 19 31.

N.

Nimbus (scheibenförmig) 1 12 13 40 47 68 74 79.

O.

Obergewand s. Mantel.
Ölzweig 74.
Ohren (abstehend) 14.

P.

Palme 1 3 12 13 15 38 42 47 68 72 73 74 76 78.
Palmette (gesprengte) 43.
Paradiesberg 1 3 13 14 43 47 72 73 74 81.
Paradiesgarten 1 2 13 73.
Paradiesströme 1 3 13 73 74.
Parze 31.
Paulus 13 14 15 47 54 56 72 79 80.
Pedum s. Hirtenstab.
Perle 3 13 43 73 74 78 82; s. auch Muschelperle.
Perlhuhn 79 (?).
Petrus 13 14 15 47 56 (?) 79 80.
Pfeiler s. Säule.
Pfau 12 13 14 43 73 zm 74 77 78 79 80 83.
Pinienzapfen 14.
Plektron 19.
Polster (befranst) 31.
Polsterrolle 13 72 79.
Polsterstuhl 71.
Portal 45 74.
Porträtzüge 47 58 (weiblich).
Postament 71.
Proskynese 47 54 56 72.
Psyche 23.

Q.

Quaderbau 47.
Quelle 31.

R.

Ranke 42; s. auch Lilienranke.
Rankenklammer 76.
Redegestus 54.
Rhoschlinge 1 3 12 13 14 15 43 44 47 58 68 73 74 75 78 79.
Rinde (geborstene) 13 47.
Ring 56.
Rolle (geöffnet) 31 47 49 71 72 (?); (geschlossen) 15 31 32 34 48 54 56 80.
Rollenbündel 31.
Rosen 13.
Rosenbaum 13.
Rosette 3 12 16 32 43 44 72 73 79.
Ruder 29.

S.

Säule 23 31 39 54 72 74.
Saiten 71.
Sandale 13 31 47 zm 79 80.
Satyrtypus 31.
Sitzrolle 56.
Spindel 68.
Springbrunnen 1; s. auch Wasserberg.
Stab 56 68.
Stabkreuz 13 14 15.
Stern 56 58 59 79.
Stilisierung (des Felles) 1 3 38 42 44 73 74 76 78.
Stufen 43 47 83.
Stuhl s. Faltstuhl.

Sch.

Schachtel 34 71.
Schale 12.
Schemel 54 71.
Schild 12 13 14 15 72 73 74 77 78 79 81.
Schiff 31.
Schlange 26 68.
Schlangenstab s. Kerykeion.
Schlüssel 80.
Schmetterling 23.
Schmetterlingsflügel 23 (?).
Schröpfkopf 32 (?) 71 (?).
Schüssel 69 79.
Schuhe 12 mf 14 15 31 32 47.
Schuppenfell s. Stilisierung.
Schwanenkopf 31.

T.

Tabula ansata 2 20 25 27 32 43 52 53 55 57 59 64.
Tafel s. Inschrifttafel.

Taube 1 3 13 31 43 56 72 73 74 78 79.
Thomas 40.
Thron s. Lehnstuhl.
Tiara s. Mütze.
Tisch 27.
Toga 32.
Tonnengewölbe 3 11 12 14 53 60 72 73 74 77 78 79 80 82.
Tor 48.
Tunika (Ärmel-) s. Untergewand.
Tyche s. Fortuna.

U.

Untergewand, männlich: 12 13 14 15 27 29 31 40 47 48 49 54 56 68 69 71 72 79 80; weiblich: 12 19 31 32 47 68 69 71.

V.

Vase 1 3 13 14 44 68.
Victoria 58 (?).
Vögel 3 47 72.
Volutenkreuz 16 18 41.
Volutenrahmen 17 24 28 71.
Vorhang 31 74.

W.

Wappen 26 44 50 51 56 59.
Wasserberg 68 72 78.
Wedelranke 78.
Weinranke 13 56 73 74 79 80.
Weintraube 13 56 74 79 80; türkische W. 73.
Wellen 31.
Widder 31.
Widderkopf (?) 72.
Wirbelrosette 39 76.
Wolken 13.
Wurzelblatt 15.

Z.

Ziegeldach 3 13 26 36 43 56 57 66 78.
Zinnen 48.
Zypresse 16 40 68 70.

b) Inschriften.

Ἀρμενία 12.
Ἀρμένιος 12.
Arrenia Cyrilla 16.
T. Arrenius Severus 16.
Aurelia Marina 25.
Aurelia Matidia 25.
Aurelia Victoria 30.
M. Aurelius Justus 25.
M. Aurelius Macedo 30.

Anastasia Baldini 52.
Di Bartolo 52.
Basilius Junior 20.

Cassia Paulina 24.
P. Clelia 9.
Ant. Codronchi 15.
De Caballi 9.
Crispus 72.

C. Didius Celer 21.
C. Didius Concordianus 21.

Exuperantius 15.

Felix, archiep. 75.
In Fonte 67.

Glarnius Antiochus 34.
Glarnius Simplicianus 34.
Gratiosus, archiep. 80.
Gregorius 18.

Johannes, archiep. 82.
Ἰσαάκιος 12.
Julia Faustiniane 17.
Julia Prima 19.
C. Julius Alexander 17.
C. Julius Alexis 17.
C. Julius Crescens 19.
C. Julius Mygdonius 29.
Junia Marcellina 21.

Liberius, archiep. 54.

Petrus Malandra 72.
Maria 18.
Mindia Procilla 28.
Minucius Dionysius 28.
Alexander Morandus 11.

Olia Tertulla 32.
Olius Tertullianus 32.
Jacoba Ollia 41.

Parthus 29.
Franciscus Peregrinus 67.
Petrus Peccans 72.
Pignatta, Caspar 68.
Pompeius Foranius 51.
Da Porto 9.

Raphael 41.
Gabriel Rasponi 41.
Ρώμη 12.

Seda, Ignucus 20.
Sergius, archiep. 36.

Q. Socconius Aelianus Gallus 35.
Cyria Sosia Juliana Eugamis 71.
Q. Sosius Julianus 71.
Laurentius Spadolarinus 50.
Martinus Strotius 64.

Tetratia Isias Memphis 71.
Theodorus, archiep. 79.
Theodoricus, rex 20.

Vettiana Paulina 24.

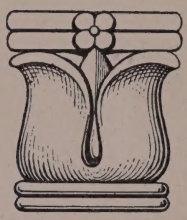
Hilfstafel.

1. S. Francesco = F (56)

4. Mausoleum, Honoriussk. (3)

7. Museumssk. (47)

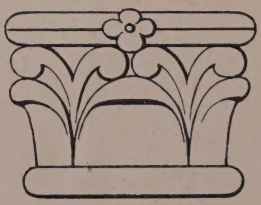
2. S. Francesco = FL (54)



5. Kathedrale, Rinaldosk. (13)

8. S. Apollinare in Classe (76)

3. Kathedrale, Barbatianussk. (14)



6. S. Vittore, Figurensk. (71)

9. S. Apollinare in Classe (75)

Grundformen der ravennatischen Kapitelle.

Verlag von **Wilhelm Engelmann** in **Leipzig.**

ZWEITER TEIL.

INHALT.

Seite

1. Der jugendliche Christus von Ravenna, eine Idealschöpfung der späten Antike 99
2. Hadespalast und Himmelshalle — Elysium und Paradiesgarten 122
3. Der Kindersarkophag des Museums Nr. 31 und seine Bedeutung für den Zusammenhang antik-heidnischer und christlicher Bildnerei 143
4. Der heidnische Figurensarkophag von S. Vittore 176
5. Die zwei Säulensarkophage von S. Francesco 196
6. Gesetzes- und Schlüsselübergabe 208
7. Der Sarkophag des Exarchen Isaak 228
8. Der Museumssarkophag Nr. 47 233
9. Der Rinaldo- und der Pignattasarkophag 236
10. Die Lämmersarkophage 251
11. Das Laurentiusmosaik im Mausoleum der Galla Placidia 265
12. Der Marmorarius Daniel 275
13. Zur sog. Kathedra des Maximianus 279
14. Verzeichnis der wichtigsten besprochenen Bildwerke und Schriftstellen 285

1. DER JUGENDLICHE CHRISTUS VON RAVENNA

EINE IDEALSCHÖPFUNG DER SPÄTEN ANTIKE.

1.

Geschichtlich beglaubigte Porträts gab es weder von Christus noch von seinen Aposteln[1]). Wenn dem nicht so wäre, würden die ältesten Darstellungen der Kunst einheitliche Typen zeigen, was nicht der Fall ist. Wie hätte es auch anders sein sollen? Den Zeitgenossen Christi galt das lebendige Wort seiner alles bezwingenden Persönlichkeit mehr als ein totes Buch oder Bild, und auch literarisch wurde seine Persönlichkeit erst geraume Zeit nach seinem Tode fixiert. Außerdem stand das junge Christentum außerhalb der Kreise, in denen sich das heidnische Kunstbedürfnis betätigte, und war ohne Zweifel anfangs bewußt kulturfremd[2]). Aber sein Eintritt in die hochzivilisierte Welt des Hellenismus mußte doch schließlich mit dessen Faktoren rechnen und sich auseinandersetzen. Es war gar nicht denkbar, daß ein gebildeter Grieche oder Römer, der sich zum Christentum bekehrte, mit einem Schlage auf seine Lebensgewohnheiten und geistigen Bedürfnisse verzichtet hätte. Gewiß erhoben die Lehrer der Kirche dagegen ihre Stimme, aber die Deklamationen der Kirchenväter[3]) gegen diese irdische Richtung beweisen eben nur ihr Vorhandensein. Sie konnte wohl gelegentlich aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt werden, aus der Welt geschafft wurde der Zwiespalt nie, ja er zeigte sich nur um so krasser, je tiefer angelegt die einzelne Persönlichkeit war[4]). Die Philosophen Athens blieben noch im fünften Jahrhundert Heiden, Theodosius II. erließ 426 strenge Edikte gegen sie, und seine hochbegabte Gattin Athenaïs ging schließlich an diesem Zwiespalt zugrunde[5]). Wie wollte man diese Tendenzen den ersten Jahrhunderten absprechen? Sie mußten sich um so mehr Geltung machen, je erregter die Seele von dem neuen Inhalt war. Aber je näher die Persönlichkeit Christi dem Empfinden des einzelnen trat, um so lebhafter ward das Bedürfnis, sie auch den Sinnen näher zu bringen. Auf gelehrte Weise ließ sich das nicht befriedigen. Und so war denn die Fantasie

---

1) AUGUSTINUS, De trinitate, 8, 4.

2) P. WENDLAND, D. hellenist. röm. Kult. (Tübingen 1907), 126ff. Derselbe: Christentum und Hellenismus in Neue Jahrbb. d. kl. Altert. (Leipz. 1902), V, 3f.

3) Über die Ansichten des Eusebius s. W. MOELLER, Lehrb. d. Kirchengesch. (Tübingen u. Leipzig 1902), 2, I, 780. Ansichten anderer Kirchenväter zusammengestellt bei A. VENTURI, Storia dell'arte ital. (Milano 1902), 2, 1. — Dagegen: F. X. KRAUS, Gesch. d. chr. K. (Freiburg Br. 1896), 61ff.

4) Über die Gewissensnot, weltliche Berufe mit Christentum zu vereinigen, vgl. die Tertullianstelle bei HARNACK, Mission u. Ausbr. des Christent. (Leipzig 1902), 222.

5) F. GREGOROVIUS, Athenaïs (Leipz. 1882), 119 u. sonst.

genötigt, zu einem Idealbilde zu greifen[1]), wie deren ja auch die heidnische Religion in so großer Menge aufzuweisen hatte[2]).

Nicht einmal dabei lehnte man sich an irgendwelche geschichtlichen Überlieferungen. Ja, es scheint, als ob der künstlerische Sinn ihnen geflissentlich aus dem Wege ging. Man hätte doch wohl sonst auf den so charakteristischen jüdischen Volkstypus zurückgreifen können[3]). Das war nicht einmal bei Petrus der Fall, dessen jüdische Abstammung und Gesinnung außer allem Zweifel stand. Grade sein Porträt stellt sich in schlagender Weise als Idealschöpfung dar: der biedere Mann aus dem

Abb. 38 (Ricci).

Volke mit seinem runden Fischerbart, und das ganze etwas plebejische Äußere im Gegensatz zu der Philosophenerscheinung des Paulus verzichtet auf jede Spur angeborner Stammeseigentümlichkeit.

---

[1]) Über die Darstellung Christi als Zeus unter dem Patriarchen Gennadius in Konstantinopel s. Möller a. O.

[2]) Die weitschichtige Literatur über diesen Punkt kann hier um so mehr unberücksichtigt bleiben, als die ausführlichen Theorien von Hauck, Holtzmann, Dietrichson, V. Schultze u. a. durch die treffliche Schrift von Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder (Freiburg Br. 1902) auf ihren Wert hin kritisch untersucht sind.

[3]) W. Lowrie, Christian Art and Archaeology (New York 1801), 251 f.

Ging aber das Kunstwollen der Zeit diesen Weg schon bei den Jüngern Christi, um wie viel mehr mußte das der Fall sein bei der sie alle überragenden Person ihres Meisters! — Nun dürfen wir dem ersten Jahrhundert wohl noch nicht die volle Erkenntnis für die tiefe Bedeutung Christi zuschreiben. Für die große Masse der Bekehrten wird vielmehr noch eine mehr elementare Vorstellung anzunehmen sein. Das Erlösungsbedürfnis der gequälten Seele war das Vorrecht einzelner. Der Menge erschien der »Gottessohn« wohl zunächst als der Erretter und Befreier von der Herrschaft der bösen Geister, mit denen der heidnische Glaube das All bevölkert hatte. Darum zeigt er sich auf den älteren Sarkophagen mit der antiken Zauberrute in der Hand. Mit ihr erweckt er Lazarus vom Tode, mit ihr verwandelt er das Wasser in Wein usf. Christus konnte helfen, weil er die Macht hatte über die Dämonen, er war der »Mächtige«, der »Herrscher«, der »Imperator«[1]). In dieser Machtgewalt lag der göttliche Titel des »Heilands«. Mit dem gewaltigen Herrscher aber verschmilzt sofort der Gedanke an den unvergleichlichen Lehrer, der mit seiner schlichten Weisheit vom Reiche Gottes auf Erden alle Klugheit der alten Philosophen hinter sich ließ, denn er sprach nicht nur zu den Gebildeten, sondern das ganze Volk war imstande, seinen Gedankengängen zu folgen. Diese Vorstellung also vom mächtigen Lehrer, dem Gewalt gegeben war über alle bösen Kräfte, ist es, welche der bildenden Kunst den ersten Anhalt für ihr Christusideal geben mußte. Wenn diese Vorstellung in den folgenden Jahrhunderten von reineren und höheren abgelöst wurde, so liegt schon darin der innere Beweis, daß der älteste Typus Christi im zweiten Jahrhundert bereits ausgebildet gewesen sein muß. Von der Gnostikerin Marcellina in Alexandrien — am Ende des zweiten Jahrhunderts — wissen wir, daß sie nicht nur in ihrem Lararium »*imagines Jesu et Pauli et Homeri et Pythagorae*« verehrte, sondern diese Bilder auch mitten unter das Volk stellte, damit ihnen göttliche Ehren erwiesen würden[2]).

Ob man freilich darin den Beginn einer »christlichen« Skulptur zu sehen hat, ist zweifelhaft. Jedenfalls dürfte dieser älteste Christustypus doch von dem nicht verschieden gewesen sein, der uns auf den ältesten christlichen Figurensarkophagen begegnet. Nun hat man sich freilich gewöhnt, die ersten Proben derselben um die Mitte des vierten Jahrhunderts anzusetzen. Wenn dem wirklich so wäre, dann stünden wir vor der rätselhaften Tatsache, daß zu der Zeit, wo die bildnerische Technik des antiken Reliefstils abnimmt, die des »christlichen« einen Aufschwung nimmt, ein Gedanke, der nur ausgesprochen zu werden braucht, um in seiner Haltlosigkeit erkannt zu werden. Es ist ganz klar, daß eine konfessionelle Trennung der Kunst wie des Kunsthandwerks — um letzteres handelt es sich eigentlich bei den Sarkophagreliefs — durch nichts glaublich gemacht werden kann; wir müssen grundsätzlich eine parallele Entwicklung der heidnischen und christlichen Kunst annehmen. Beide Zweige wurden offenbar in ein und derselben Werkstatt gepflegt, und es liegt

[1]) S. Wendland a. O., 123. Vgl. V. Schultze, Urspr. u. älteste Gesch. d. Christusbildes (in Zeitschr. f. kirchl. Wiss., Leipz. 1883, S. 307): »Ausnahmslos zeigen die ältesten Darstellungen Jesus als Wundertäter«.

[2]) S. Ficker, Darst. d. Apost. in d. altchr. K. (Leipzig 1887), 44.

auf der Hand, daß, als im zweiten Jahrhundert die Sitte des Begrabens allgemein wurde und die Sarkophagplastik bei den Heiden damit einen besonderen Aufschwung nahm, auch die reicheren Christen denselben Anspruch auf Figurensarkophage gemacht haben werden. Es geht das aus inneren stilistischen Gründen bestimmt hervor und wird in den folgenden Aufsätzen verschiedentlich nachgewiesen werden. Ich behaupte demnach: Wenn die heidnischen Figurensarkophage sich am Ende des zweiten Jahrhunderts entwickeln, so hat man die gleiche Tatsache aus inneren Gründen auch für die christlichen festzustellen.

Auch äußerlich ist kein Grund vorhanden, der uns zwingt, den Anbeginn der christlichen Skulptur später anzusetzen. Unter Septimius Severus (193—211) besaß die christliche Gemeinde als anerkannte Körperschaft schon eigne Grundstücke für Begräbniszwecke[1]), und mit der christlichen Schätzung des Leibes als Gottes Bild[2]) stieg die Verehrung der Gräber, begann der Schmuck der christlichen Sarkophage mit den heidnischen zu wetteifern. Bei der hohen Entwicklung der bildenden Kunst unter Trajan und Hadrian, bei dem regen, wissenschaftlichen Leben am Ende des zweiten Jahrhunderts in Rom[3]) kann das nicht auffallen, und es hieße gradezu auf jede künstlerische Kritik verzichten, wollte man Schöpfungen wie den Bassussarkophag in den Grotten von S. Peter, die Säulensarkophage aus dem Lateran[4]) oder die Elfenbeintafel Trivulzi in Mailand — um nur diese herauszugreifen — erst in die Zeit versetzen, wo das Christentum anerkannte Staatsreligion wurde oder nahe daran war, es zu werden. Das starke Kunstvermögen, das sich in jenen Werken ausdrückt, spricht laut dagegen, die Grazie und der Schwung, welche die Elfenbeintafel Trivulzi mit dem Grabestempel Christi belebt, ist völlig undenkbar in einer müden oder in ornamentalen Formen sich auslebenden Zeit. Es liegt doch auf der Hand, daß das Glaubensbekenntnis mit der Kraft des künstlerischen Schaffens nichts zu tun hat, und daß der Steinmetz oder bildende Künstler, welcher den Auftrag des Heiden vollzog, nicht plötzlich erlahmte, wenn ihm ein christlicher Vorwurf zur Ausarbeitung überwiesen ward[5]). Vielmehr hat das christliche Kunstschaffen der ältesten Zeit seinen vollen, gleichberechtigten Anteil an der Entwicklung der antiken Kunst, und wir sind nicht befugt, die antike Kunstgeschichte vor den christlichen Werken plötzlich Halt machen zu lassen. Es fällt ja auch niemandem ein, das Originalbild des Stiertötenden Mithras deshalb aus der Betrachtung der pergamenischen Schule auszuschließen, weil es eine unhellenische oder nichtrömische Kultusform fixiert hat. Die christliche Plastik läuft vielmehr in ihrer Entwicklung der heidnischen parallel, und man kann unmöglich den antiken Werkstattbetrieb konfessionell scheiden wollen. An der ganzen verkehrten Auffassung trägt die unglückliche Inschrift des Bassussarkophages die Schuld. An ihrer Brauchbarkeit für die Zeitbestimmung des

1) W. Moeller, Lehrb. d. Kirchengesch. (Freiburg Br. 1897), I, 1, 2, 350.

2) Lactantius, Div. inst., II, 12 (Corp. sc. eccl. lat., Vol. XIX. Vindobonae 1890).

3) W. Moeller a. O., 249.

4) Museo cristiano Nr. 171 u. 174.

5) Daß die künstlerische Tätigkeit bei Strenggläubigen gelegentlich Anstoß erregte, ist nicht zu bezweifeln. S. Harnack, Mission, 221.

Sarkophages gerüttelt zu haben, ist das große Verdienst AL. RIEGLs in seiner spätrömischen Kunstindustrie[1]). Ja, gewisse Ausläufer der Sarkophagplastik lassen überhaupt nicht mehr den Unterschied von Heidentum und Christentum erkennen, und warum sollte da letzteres nicht auch einmal der gebende Teil gewesen sein? Die Mode der Säulensarkophage wird von beiden Richtungen mitgemacht, sie gehören also derselben Zeit an, aber wir können sogar Stilwandlungen erkennen, die sich hier wie da vollzogen haben müssen. Die klassische Ruhe, welche das schöne Sarkophagrelief im Museo cristiano des Lateran (Nr. 181) mit dem Ehepaar zur Rechten und Linken des guten Hirten atmet — es ist ausführlich S. 158 f. besprochen —, spiegelt den Geist der traianisch-hadrianischen Zeit wieder; aber sie machte leidenschaftlich erregten Darstellungen Platz, welche wiederum mit ihrer Überfülle von Figuren, doppelten Hintergründen und Überschneidungen für die Zeit der Antonine bezeichnend sind[2]). Ich nenne hier zum Beispiel die christlichen Sarkophage des Lateranmuseums (Nr. 119 u. 125)[3]) mit dem Jonasabenteuer und Christi Einzug in Jerusalem. Lassen sich aber in der christlichen Plastik dieselben Stilwandlungen wahrnehmen wie in der heidnischen, so ist damit ein, wie es scheint, ausschlaggebendes Kriterium für ihre Zeitbestimmung gewonnen[4]). Daß die Christen schon lange vor Konstantin völlige Freiheit in ihrem öffentlichen Kunstbetrieb genossen, beweist außerdem die so wichtige Statue des heiligen Hippolytos aus dem Lateranmuseum[5]). Ihre inschriftliche Beigabe — ein seltner Fall! — erhebt diese Erkenntnis über jeden Zweifel, und auch die Katakombenmalerei beweist ja, daß die Typenbildung der heiligen Geschichten schon im zweiten Jahrhundert feststand[6]). Daß das älteste Christusporträt durchaus nach einem antiken Schönheitsideal gebildet war, geht schon aus dem hartnäckigen Widerspruch Tertullians († 230) hervor, der ihm jede Anmut absprechen wollte; und Augustin folgt ihm darin später. Aber die Griechen, wie Chrysostomus und Gregor von Nyssa († 394), die ihnen widersprachen, zeigen, daß der Streit noch nicht einmal im vierten Jahrhundert entschieden war. Es ist kein Zweifel: der älteste Christuskopf muß ein Ideal von Schönheit und Jugendlichkeit gewesen sein. So war es in Rom, so in Ravenna.

2.

Wenn sich in Ravenna auf einem Sarkophage aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts eine Darstellung Christi findet, so dürfte sie vielleicht als eine der ältesten dort in Anspruch zu nehmen sein. In ihr müssen sich auch die Züge vereint finden, welche sich zum ersten Idealbilde Christi verdichtet haben. Ein derartiges Bild besitzen wir auf dem ravennatischen Sarkophag in S. Francesco (*F*)[7]), dessen

1) S. 93 f. — Die neuste Ansicht DE WAALS (R. Quart., 1908, 117 ff.) kann darin nicht mehr beirren.
2) W. ALTMANN, Architektur und Ornamentik der ant. Sarkophage (Berl. 1902), 111.
3) Abgeb. A. VENTURI a. O., I, Fig. 179 u. 180.
4) Vgl. auch WEIS-LIEBERSDORF a. O., 8 A. 3.
5) Abgeb. OR. MARUCCHI, Guida del museo crist. Lat., Tav. 4 zu p. 79, 223.
6) J. WILPERT, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg Br. 1903), 16 u. 20.
7) Abb. 62; der Kopf Christi in natürlicher Größe Abb. 38.

Entstehung um die Wende des zweiten Jahrhunderts weiter unten [1]) aus stilistischen Gründen wahrscheinlich gemacht werden wird. Hier sehen wir den jugendlichen Gott (ohne Nimbus!) in königlicher Haltung von seinem Throne aus den einen Apostel heranwinken. Er ist erhöht wie ein Fürst unter Dienern, und seine Hoheit wird nicht nur durch das königliche Attribut der Rolle, nicht nur durch die ganze Haltung und Geberde, bei der sich Hoheit mit Anmut paart, sondern vor allem und mit aller Unzweideutigkeit durch die das Haar zusammenhaltende Königsbinde, von der die beiden Enden auf die Schultern herabfallen, ausgedrückt. Dies Diadem ist so sehr das unbedingte Abzeichen des Herrschers, daß es Julius Cäsar eben aus diesem Grunde zurückwies. Der Orient war seit Alexander dem Großen längst daran gewöhnt, und wenn wir erwägen, daß für den Christus der ravennatischen Mosaiken noch des fünften Jahrhunderts Goldschmuck und Purpur stets den jugendlichen Königssohn als solchen bezeichnen, so werden wir in diesen Figuren nur den Abschluß einer Entwicklungsreihe erkennen dürfen, die für uns mit dem Christusjüngling des Sarkophages *F* anhebt.

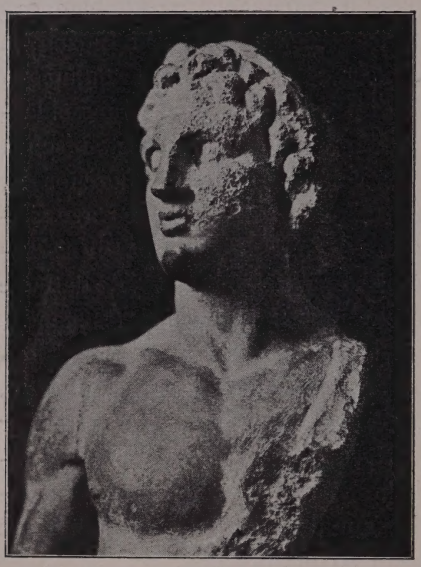


Abb. 39.

Woher stammt dieser Typus? Es ist keine Frage, daß, abgesehen von der königlichen Haltung, der Kopf der Figur das eigenste Gepräge gibt. Auch ohne die Königsbinde sticht er unter den beiden Jünglingsköpfen der Ecknischen hervor. Diese haben zwar nichts Unedles, aber sind erheblich einfacher, konventioneller, der Christuskopf verrät, wenn auch die Arbeit nicht sonderlich fein ist, — offenbar handelt es sich um eine Nachbildung — doch die Züge einer eigenartigen Erfindung: das tiefliegende Auge — die Pupillen sind der spätere Zusatz eines unerzogenen Bubens —, das energische Kinn, die breiten Wangen, der feine Mund. Aber mehr als alles gibt ihm das Haar jenen Adel, mit dem der Grieche von altersher den Protagonisten der Darstellung auszeichnete. An diesem Haar sind nun die über der Stirn sich in entgegengesetzter Richtung aufbäumenden Haarlocken (ἀναστολή) — bei der Abbildung 38 leider nicht so deutlich wie am Marmor — zusammen mit einer leichten Neigung nach der rechten Schulter so charakteristisch, daß sie unmöglich übersehen werden können: der Künstler muß sie übernommen haben. Die Nebenfiguren sind nicht nur anders, sondern einfacher behandelt. Um es kurz zu sagen — ich glaube hier trotz des Abstandes der Jahrhunderte noch eine Spur von dem Herrschertypus Alexanders des Großen durchschimmern zu sehen.

[1]) II, 2, Hadespalast und Himmelshalle, 2; 3, Die zwei Säulensarkophage in S. Francesco; 6, Gesetzes- und Schlüsselübergabe, 2.

Es kann mir nicht einfallen, in dem Christuskopf einen Alexander sehen zu wollen. Ich meine nur, es vereinigen sich hier soviel Äußerlichkeiten, die nur durch eine bestimmte Anregung erklärbar sind. Diese Anregung wird der Typus Alexanders gegeben haben. Man kann zumal von dem handwerksmäßigen Kopfe der Kleinkunst nicht viel Höheres verlangen. Ähnlich übrigens trägt der an Kunstwert erheblich höher stehende Berliner Alexanderkopf aus Priene (Abb. 39) das Haar; an ihn erinnern Augen, Wangen, Mund, aber sein kecker Blick ist hier zu fast träumerischer Sanftmut gewandelt. Wieviel Alexanderbildnisse mochte es nicht geben! Sie können nicht alle gleich oder von Wert gewesen sein und werden, wie die auf uns gekommenen Stücke zeigen, kaum mehr als die Hauptzüge, auch diese vielleicht oft in subjektiver Färbung, dargeboten haben: einen Alexandertypus, kein Porträt, oft vielleicht gerade so unähnlich wie unsere Schiller- oder Regentenköpfe, und doch immerhin noch benennbar. Auch hier müssen ja einige Äußerlichkeiten den Ausschlag geben. Nicht anders wird es mit den Alexanderköpfen gewesen sein. Die Städte zumal Kleinasiens hatten dem großen Alexander so viel zu danken, daß Statuen und Köpfe des heroisierten Königs überall zu finden waren[1]). Der Quaestor Julius Cäsar sah sogar in Gades eine Statue des Mazedoniers. Seine traditionelle Bewunderung des Weltbeherrschers aber ist schon der Niederschlag jener apokalyptisch-messianischen Hoffnungen, die in der Wiederkehr des großen Herrschers die Erlösung der Welt sahen[2]). Diese Hoffnungen sind trotz philosophischer Gegenströmungen unter Marc Aurel und Hadrian eigentlich nie erloschen und fanden in dem römischen Kaiserkultus, der ja auf der Alexanderidee beruhte, immer neue Nahrung. Unter Elagabal verdichteten sich diese Träume zu ganz bestimmten Gerüchten von dem Wiedererscheinen Alexanders[3]), aber schon Caracalla konnte sich nicht genug tun im Aufstellen von Alexanderbildnissen. Er hat selbstverständlich damit nicht eine neue Wendung der Kulturgeschichte eingeleitet, sondern nur zur sozusagen amtlichen Anerkennung gebracht, was längst in allen Schichten des Volkes lebte. Denn wir wissen, daß um diese Zeit eine apokalyptisch gefärbte Alexandersage umlief[4]), und es wäre mehr als auffällig, wenn sich nicht schon früher die Gnostiker vorgenommen hätten, diesen Stoff zu Ehren Christi auszumünzen.

Die doppeldeutigen Anspielungen auf Alexander und Christus in dem sog. »Religionsgespräch am Hofe der Sassaniden«[5]) pflegt man zwar in ihrer literarischen Gestalt erst dem fünften Jahrhundert zuzuschreiben, aber ihre Keime liegen unbedingt schon in älterer Zeit. Von Alexander und seiner Wiederkehr, seiner Aufrichtung eines friedlichen Weltreiches träumte um 200 die ganze Welt. Wir verstehen, wie er Tertullian[6]) († 230) als das heidnische Ideal des Erhabenen erscheinen konnte, in Ägypten

1) R. Kekule, D. griech. Skulptur (Berl. 1907), S. 259.

2) Vgl. hierüber besonders Fr. Kampers, Alexander der Große und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage (Freiburg Br. 1901), 38ff. Zustimmend O. Gruppe, Griech. Mythologie (München 1906), II, 1516.

3) Vgl. Dio Cassius, 79, 18.

4) S. Kampers a. O., 115f.

5) Unter diesem Titel herausgegeben v. Bratke (Leipz. 1899), S. 140 u. 271.

6) *Adv. Gentes*, 11.

war er geradezu zum Gott geworden[1]). TREBELLIUS POLLIO, einer der Verfasser der sog. Historia Augusta, erzählt[2]), daß die Männer das Bildnis Alexanders auf Ringen, die Frauen auf Haarnetzen und Armbändern trugen; ja die Borten der Gewänder waren mit seinen Bildnissen geschmückt. Sie galten geradezu als Talismane. Ganz unbewußt mußte sich unter solchen Umständen dem Bildner des Sarkophages der Typus Alexanders darbieten, wenn er überhaupt den Herrscher der Welt, den Friedebringer, der alle Menschen unter seinem Szepter vereinte, wiedergeben wollte. Ich wüßte kaum, wo anders er das Muster für ein solches Idealbild hätte hernehmen wollen. Noch dazu, wo der Aberglaube die Anbringung gerade dieses Porträts, wie die Schlußstelle des Trebellius Pollio zeigt, geheiligt hatte. Freilich wird der Alexandertypus, der sich in unserem Christuskopfe wenn auch verschleiert verbirgt, der zur Selbständigkeit heranwachsenden christlichen Kunst auf die Dauer nicht genügt haben, und wir können von Glück sagen, daß uns in dem ravennatischen Sarkophage *F* wenigstens ein Exemplar dieses kurzlockigen Herrschertypus erhalten ist. In der späteren Zeit würde er keinen Platz mehr finden, für das Ende des zweiten Jahrhunderts ist er höchst charakteristisch.

Eben darum muß der Sarkophag in S. Maria in porto fuori (Nr. 72 = *Mp*), der den kurzlockigen Christus in stolzer Herrscherhaltung auf seinem Throne, ebenfalls noch ohne Nimbus, zeigt, in seine unmittelbare Nähe gerückt werden, und wenn wir unter der Reihe verwandter Christusdarstellungen Umschau halten, dürfte neben der Berliner Elfenbeinpyxis nur noch das Silbergefäß von S. Nazario in Mailand[3]) zu nennen sein. Alle drei lassen noch die antike Formensprache zu Wort kommen und gehören in das dritte Jahrhundert; bei allen dreien leuchtet durch die Gewandbehandlung, den Kontrapost der Körper, die Kopfbildung und Haarbehandlung die antike Übung durch; bei allen dreien ist der Apostel Paulus durch den antiken Philosophentypus gekennzeichnet, der Typus des Apostels Petrus überhaupt noch nicht festgestellt. In *Mp* fehlt er ganz. Aber das Silbergefäß von Mailand gibt Christus an Stelle der antiken Rolle doch schon den »modernen« Kodex[4]) und den Heiligenschein. Es ist also von allen dreien das jüngste Werk und wird dem Beginne des vierten Jahrhunderts nicht allzu fern stehen.

Unter der großen Masse der jugendlichen Christusköpfe ist der kurzlockige mit dem Herrschertypus, für dessen ältestes Vorbild uns die Betrachtung von *F* einen Alexandertypus nahe gelegt hat, ein sehr seltener. Er findet sich auch in Ravenna

[1]) »Εἷς τῶν Αἰγυπτίων θεῶν« nennt ihn LUCIAN, Dial. mort., 13, 3. — S. G. LUMBROSO, L' Egitto (Roma 1895), 176ff.

[2]) Tyr. trig. 14, 3. Die betreffende Stelle lautet: »*Alexandrum . . . viri in anulis et argento, mulieres et in reticulis et dextrocheriis et in anulis et in omni ornamentorum genere exculptum semper habuerunt, eo usque ut tunicae et limbi et paenulae matronales in familia ejus* — der Macrianer — *sint, quae Alexandri effigiem deliciis variantibus monstrent. Vidimus proxime Cornelium Macrum ex eadem familia virum, cum cenam in templo Herculis daret, pateram electrinam quae in medio vultum Alexandri haberet et in circuitum omnem historiam contineret signis brevibus et minutulis, pontifici propinare, quam quidem circumferri ad omnes tanti illius viri cupidissimos iussit. Quod idcirco posui, quia dicuntur iuvari in omni actu suo, qui Alexandrum expressum vel auro gestitant vel argento.*

[3]) Abb. Zeitschr. f. bild. K., 1899, I (Graeven).

[4]) TH. BIRTH, D. Buchrolle in der K. (Leipz. 1907), 26f.

außer bei *Mp* nur noch einmal, und zwar bei dem Sarkophage *FL* (Nr. 54). Aber das Ursprüngliche ist hier schon in die spätere Modeform übergegangen, und der Stil des Reliefs hat, wie unten nachgewiesen wird — II, 5 —, völlig die Art der spätrömischen Kunst angenommen. Es ist möglich, daß bei der Schöpfung jenes eigenartigen ravennatischen Typus Einflüsse, die vom Osten herüber kamen, eine Rolle spielten. Wie weit er von dem römischen Typus abweicht, wird das folgende lehren.

3.

Den Christustypus der stadtrömischen Sarkophage zeichnet eine Haartracht aus, die etwas Gemachtes, Theatralisches an sich hat, sie erscheint wie eine Lockenperrücke, die bisweilen in Schneckenlöckchen ausgeht[1]), oft breit und dicht auf den Nacken herabhängt. Eine Statuette des sog. guten Hirten im Museo cristiano des Lateran ist besonders bezeichnend für diesen Geschmack (Abb. 40). Das Eigenartige, was noch in dem ravennatischen Kopfe lag, hat auf den römischen Sarkophagen einer süßen Lieblichkeit Platz gemacht, und Christus selbst hat dabei alle Herrscherwürde eingebüßt, er ist zu einem anmutig dahinwandelnden Knaben, oft mit lächelndem Blick, geworden, der mit seinem sorgfältig umgeworfenen Mantel und seinem Zauberstabe einen so beständig festgehaltenen Typus bildet, daß er dem Geschmack der Menge durchaus entgegengekommen sein muß.

Abb. 40 (Alinari).

Dieser Christustypus der stadtrömischen Sarkophage wiederholt sich nun genau auf den gallischen des Rhonegebietes, so daß man nicht umhin wird können, einen Export der römischen Kunstwerke (oder Künstler?) über Marseille bis nach Lyon hin anzunehmen. Mir ist nur in einem einzigen Exemplar des Museums von Arles[2]) (vierte Halle l.) eine Abweichung von diesem Typus begegnet, wo der jugendliche Christuskopf mit dem schlicht anliegenden, gelockten Haar an attische Ephebenköpfe erinnert. Aber die Ausnahme beweist die Regel. Immerhin drückt auch dieser eine Christuskopf von Arles mehr Sanftmut als königliche Art aus.

Daß diese ganze, uns heute so fremdartige Auffassung Christi als eines schönen Jünglings oder königlichen Knabens die Schöpfung der Gnostiker gewesen sein muß, dürfte kaum zu bezweifeln sein[3]). Der Gnostiker VALENTINUS lebte von 135—160 in Rom. Diese Zeit wird sich zuerst in Rom mit den Lehren der Gnostiker befaßt haben. Gnostiker dichteten und komponierten Hymnen für den christlichen Gottesdienst und gingen in der Verbreitung ihrer Anschauungen gegen Ende des zweiten Jahrhunderts ganz systematisch vor. A. HARNACK sieht[4]) im Gnostizismus geradezu

[1]) WEIS-LIEBERSDORF a. O., 30 hat ganz recht, wenn er an die Knospenlocken der Köpfe Tilmann Riemenschneiders denkt. Besonders an den Johannestypus wäre hier zu erinnern.

[2]) Abb. GARRUCCI a. O., 380, 31.

[3]) S. WEIS-LIEBERSDORF a. O., 28f., 46, 48.

[4]) Lehrb. d. Dogmengesch. (Freiburg i. Br. 1886), I, 175; F. DE MELY, Le saint — Suaire de Turin (Paris), p. 55; O. GRUPPE, Jahresber. üb. d. Fortschr. d. kl. Altertumswiss. (Leipz. 1908), Bd. 137, 303.

die »akute Säkularisierung des Christentums im weitesten Sinne des Wortes«. Um so mehr wird man ihm die künstlerischen Leistungen auf Rechnung setzen müssen. Ist doch überhaupt die »allmähliche Hellenisierung« auf ihn zurückzuführen. Dem Zwecke der Gnostiker dienten auch die frommen, erbaulichen Schriften, welche in den apokryphen Evangelien und Apostelgeschichten ihren Niederschlag gefunden haben, dem Unterhaltungsbedürfnis auf das weiteste entgegenkamen und die allergrößeste Verbreitung fanden[1]); hier erscheint Christus mit Vorliebe als schöner Knabe, oft im leuchtenden, weißen Gewande — also wie unser »Christkind« — auch über den Wassern wandelnd. Wie hätte sich die darstellende Kunst diesen Stoff entgehen lassen sollen? Es ist ganz klar, daß unter der Einwirkung des Gnostizismus auch die christliche Kunst ihren ersten Aufschwung nahm. Unbedingt verdanken wir ihm den jugendlichen Christustypus, der noch ein ganz antikes Schönheitsideal verfolgt[2]). Dabei spielt natürlich das Haar eine ganz besondere Rolle. Der Lockenkopf war ja von je her in der alten Kunst zum Ausdruck des Edlen verwendet worden. Auf der Bühne trägt der König den hohen Haarschmuck. Theseus wäre auf der Kodrosschale[3]) in Bologna auch ohne Inschrift durch seine schönen Locken kenntlich. Aber schon die dem reifen Archaismus entwachsende rotfigurige Vasenmalerei Athens sah in dem Haupthaar eins der wesentlichsten Mittel der Charakteristik, und Euphronios wußte wohl, was er tat, als er in dem gewaltigen Ringerpaar des Antaios und Herakles auf der Antaiosschale (im Louvre) jenem das langzottige, diesem das zierlich gekrauste Haar gab[4]).

Der ravennatische Christuskopf mit seinen kurzlockigen, in der Mitte sich aufbäumenden Haaren gibt den Ausdruck eines bei aller Jugendlichkeit königlichen Wesens, das zierliche, lange Gelock des stadtrömischen Christuskopfes spiegelt mehr den äußerlichen Reiz der Lieblichkeit wieder; er erscheint mehr als das Produkt dichterischer Fantasie, mehr auf den Geschmack der Menge berechnet. Darum wird es kein Zufall sein, daß sich der kurzlockige Christuskopf des Sarkophages von S. Francesco in Rom nicht wiederfindet, und es ist auch kein Zufall, daß die Lockenperrücke Christi der römischen Sarkophage in Ravenna nicht begegnet. Wohl möglich, daß hier jene Einwirkung der Gnostiker nicht stattfand.

Unter Annahme dieser gnostischen Einwirkung auf die stadtrömische Kunst erklären sich vielleicht auch mehrere sonderbare Kreuzigungsdarstellungen, von denen sich z. B. zwei Exemplare im Museo cristiano des Lateran befinden[5]): wir sehen hier das Kreuz mit den hütenden Soldaten, aber ohne den Leib Christi. Man hat dies Symbol der Kreuzigung mit der Scheu der alten Kunst vor einer Darstellung dieses

---

[1]) Lipsius, D. apokr. Apostelgesch. (1883), 90, Einl.; O. Pfleiderer, Urchristentum. (Berlin 1902), II, 121, 180ff.

[2]) Christus als junger Königssohn im Hymnus der Thomasakten. Preuschen, Zwei gnost. Hymnen (1904); Reitzenstein, Hellenist. Wundererzähl., 103.

[3]) Abb. Baumeister, Denkm., S. 1999.

[4]) Abb. Mon. Ann., 1885, V.

[5]) Nr. 164 = Garrucci a. O., 350, 2 und Nr. 171 = G. 401, 1. Der Typus ist wieder besonders stark auf den gallischen Sarkophagen des Rhonegebietes, z. B. in Marseille und Arles vertreten.

Vorganges erklärt und in dem Kreuze eine Anspielung auf das auf Golgotha errichtete Prachtkreuz Konstantins finden wollen. Dagegen läßt sich einwenden, daß erstens das Kreuz kein Prachtkreuz ist und zweitens jenes sog. konstantinische Monogramm ganz gewiß keine Erfindung Konstantins und seiner Zeit ist. Dasselbe begegnet uns z. B. (wenigstens in sicheren Spuren) auf einem schönen Sarkophag in Arles — Musée lapidaire, dritte Halle der Nordseite[1]) —, der nicht nur seiner feinen Arbeit und sonstiger stilistischer Kennzeichen wegen, sondern vor allem wegen der Haartracht des weiblichen Porträts auf dem zugehörigen Deckel in das erste Drittel des dritten Jahrhunderts gehört. Konstantin hat also jenem längst bekannten Zeichen nur sozusagen die staatliche Anerkennung verschafft, und der erwähnte Sarkophag des Laterans muß ebenfalls um die Wende des zweiten zum dritten Jahrhundert angesetzt werden; daß er nicht in das vierte Jahrhundert gerückt werden kann, bedarf gar keines Wortes. Ich bin geneigt, die ganze eigenartige, aber hochpoetische Darstellung dem Gnostizismus auf Rechnung zu setzen. Das Auffällige und Unhistorische des Vorgangs der rechts und links neben dem Kreuze sitzenden Soldaten würde ebenfalls gut dazu stimmen. Tatsächlich ist die Gleichgültigkeit gegen das Historische für den Gnostizismus recht eigentlich bezeichnend gewesen. Er betrachtete ja die ganze Kreuzigung nur als eine Augentäuschung, einen visionären Vorgang. Sollte sich in dieser Kreuzigungsdarstellung nicht eine mittelbare Nachwirkung des Gnostizismus aussprechen? Wenn man neben dieser »Scheinkreuzigung« den jugendlich schönen Christus mit seinem Lockenkopfe wandeln sieht, dem ein Soldat — nicht den Dornenkranz, sondern den Lorbeer über dem Haupte hält, und denselben Christus, der, wie von einer Ehrenwache geleitet, seinem Richter stolz entgegenschreitet —, welcher Romantiker hat je der realen Erscheinung so Trotz geboten als dieser im Dienste der gnostischen Schule arbeitende Bildner? Ist dem aber so, dann haben wir ganz bestimmt in dem jugendlich schönen Christus mit den aufgetürmten Locken das gnostische Ideal zu erkennen, wie es sich gegen Ende des zweiten Jahrhunderts in Rom entwickelt haben muß.

Woher stammt dieser Typus? Daß tatsächlich viel Heidnisches in die Typen der christlichen Kunst übergeflossen ist, wird niemand leugnen, und die Verschmelzung des Christustypus mit einem volkstümlich heidnischen wäre an sich nicht auffällig. So wird ja auch in Ägypten im zweiten Jahrhundert der das Krokodil tötende heilige Georg mit einem Sperberkopfe dargestellt[2]), und nach Irenaeus formten die gnostischen Simonianer das Bild des Simon nach dem des Zeus[3]). Aber alle die für Christus vorgeschlagenen Typen wie Zeus, Asklepios, Sarapis, Apollon, selbst Dionysos, erklären das Knabenhafte nicht, in welcher Form sich der Christustypus zuerst ausprägte. Frappierend ist zunächst bei den Christusköpfen der stadtrömischen Sarkophage die Ähnlichkeit mit dem Eubuleustypus, und es ist kein Zweifel, daß dieser Typus den römischen Kunstfreunden geläufig war. Aber was war der Menge dieser Heros von Eleusis, der doch im Kulte des Volkes so gut wie keine Rolle spielte?

[1]) Abb. Le Blant, Étude s. les sarcoph. chrét. etc. (Paris 1878), pl. XIV f. zu p. 26 ff.

[2]) S. F. de Mély a. O., p. 55.

[3]) S. Holtzinger im Rep. f. Kw., V, 440 nach L. Dietrichson, Christusbilledet (Kjöbenhavn 1880), S. 203 f. Dagegen F. X. Kraus a. O., I, 184.

Man darf vielmehr von vornherein annehmen, daß, wenn christliche Kreise auf die Schöpfung eines Christustypus ausgingen, sie ihn den unter den Heiden noch wirklich lebendigen Götterbildern gleich gesetzt haben werden, nicht Typen, die, wie jener Eubuleus, nur noch ein künstlerisches Dasein fristeten, dem Empfinden des Volkes aber und seinen religiösen Bedürfnissen ganz fern standen. Nun aber hatte unter allen göttlichen Wesen[1]) vielleicht nur noch eins wirklichen Einfluß auf die Herzen gewonnen; das war Mithras. Mit ihm mußte eine Auseinandersetzung stattfinden. Die Mithrasreligion war so stürmisch nach dem Westen, zumal nach Rom vorgedrungen, daß sie für das entstehende Christentum die ernsteste Gefahr zu werden drohte. Unter solchen Umständen wäre es fast auffälliger, wenn die Mithrasdarstellungen auf die Schöpfung eines Christusideals ohne Einfluß geblieben wären. Denn »Mithras« oder »Christus« muß das dritte Jahrhundert hindurch wie ein Losungswort geklungen haben. Dazu kam, daß die Regierung den Mithrasglauben begünstigte. Kaiser wie Commodus z. B. brauchten ihr ganzes Ansehen für die Geltendmachung des besonders beim Heere beliebten Mithrasdienstes. Celsus setzt seine Lehre geradezu mit der des Christentums in Parallele. Vorstellungen wie die von der Hölle, den Sakramenten, der Auferstehung des Fleisches wurden auf beiden Seiten entwickelt; es ist wohl kein Zufall, daß die Geburtstagsfeier des *Sol invictus* mit der Christi zusammenfiel, und noch Konstantin vereinigte Sonnendienst und Christentum[2]). Es ist möglich, daß sich die Kindheitsgeschichte Mithras' nach der Jesu gestaltet hat, aber auch daraus würde nur der enge Zusammenhang zwischen beiden Kulten folgen und die Möglichkeit einer gegenseitigen Entlehnung immer näher rücken, ja, es entstanden Gebilde, in welchen, um mit WENDLAND[3]) zu reden, »das Christliche nur wie ein zufälliger Einschlag« erschien. Tatsächlich müssen eine ganze Reihe von Anleihen vom Christentum auch in den Kreisen der Mithrasdarstellungen gemacht sein. Mithras, das Wasser durch einen Pfeilschuß hervorlockend, gab Veranlassung zu dem Wasserwunder Mosis, das dann symbolisch der Taufe Petri gegenüber gestellt wurde, und die kosmischen Personifikationen wie Helios und Selene, welche später das Kreuz Christi umschweben, werden nicht minder auf das Vorbild von Mithrasdenkmälern zurückgehen. Die persische Tracht des Daniel auf christlichen Sarkophagen[4]), sein jugendliches, von Locken umrahmtes Haupt, wie das der Magier, ging auf diesem Wege

[1]) A. HARNACK, Mission u. Ausbr. d. Christ. (Leipz. 1902), 210: »auch waren Intellekt und sittlicher Sinn jenen Götterwesen längst entwachsen.«

[2]) S. J. BURCKHARDT, Zeit Konstantins (1880), 206, 230f., 348f. Über das Verhältnis der Mithrasverehrung zum Christentum J. GRILL, D. pers. Mithrasreligion etc. (Tübingen 1903), 30f., 50; und besonders CUMONT a. O., 61.

[3]) A. O., 164.

[4]) Übrigens auch er ein Gegenbild Christi. — Es ist merkwürdig, wie zähe sich diese persische Tracht, eigentlich die antike Eunuchentracht (s. L. BLANT, Les sarc., 120, 146), in der christlichen Kunst erhält. Sie begegnet uns bei dem Daniel — er war Page des Königs Nebukadnezar — auf der Freiberger goldnen Pforte wie bei dem Magierbilde des Martin Schongauer im Museum zu Kolmar. — In der Antike erscheint sie ganz deutlich bei der sog. Provinzdarstellung der sog. Neptunsbasilika, welche als »Armenia« bezeichnet wird (jetzt in Neapel). S. H. LUKAS im Jahrb. d. arch. Inst., XV, 1900, S. 6, Fig. 3. Man könnte an eine Personifikation der Parther denken, die mit den Persern ja gern zusammen gedacht wurden. Köcher und Pfeil würde gut dazu passen.

ohne weiteres in die christliche Kunst über. Liegt es da nicht nahe genug, in dem lockigen, jugendlichen Mithraskopfe auch die künstlerische Anregung für jenes Christusideal zu sehen? Alles drängte dazu, die Typen von Mithras und Christus miteinander in Parallele zu setzen. Man brauchte bei dem schönen Mithrasrelief Borghese im Louvre — stadtrömischen Ursprungs[1]) — den schwärmerisch leidenschaftlichen Zug des persischen Stiertöters nur in milde Sanftmut zu verklären. Die wild flatternden Locken, in ein ruhiges Geringel verwandelt, gaben dem Christusgesicht jenen Zug stiller Feierlichkeit, wie er uns auf stadtrömischen Sarkophagen fast immer begegnet.

Es war das Wesen der christlichen Kunst, sich die antiken Formen anzupassen, und auf diesem Wege ging man bei dem Christusideal bald einen Schritt weiter. Auch dafür gab die Antike Anregung. Die überfeinerte Kultur der augusteischen und der folgenden Zeit suchte selbst nach solchen Idealen einer, wie man meinte, reiner empfindenden Gesellschaft. So erklärt sich die bis über Hadrian hinaus andauernde Neigung zu archaisieren, wie man ja auch in der Gestaltung der Sarkophage und ihrer Darstellungen auf altgriechische Vorstellungen zurückgriff. Nun drangen nicht nur die starren Typen ägyptischer Kunst z. B. bei den Prachtbauten Hadrians in den Kreis dekorativer Formen ein — das ließe sich wohl durch das luxuriöse Bedürfnis nach Abwechslung erklären, sondern schon zur augusteischen Zeit, die mit vollen Zügen aus dem hellenistischen Schönheitsbecher geschlürft hatte, machte sich eine Reaktion und eine Sehnsucht nach Einfachheit geltend. Wie vornehm und kühl wandelt nicht der höfische Zug auf den Reliefs der Ara Pacis dahin! Es ist, als ob man allem leidenschaftlichen Fühlen und allen unmittelbaren Äußerungen des Seelenlebens geflissentlich aus dem Wege ging. Wie zurückhaltend ist nicht auf jenem pompejanischen Wandbilde, im Hause des L. Caecilius Iucundus, das A. Mau so feinsinnig erläutert hat[2]), der Schmerz der Hekuba dargestellt, die die Leiche ihres Heldensohnes ins Haus zurückbringen sieht! Wie kühl und gehalten sind nicht jene Gruppen des Wiedersehens oder Abschiednehmens, die man eben deshalb bis auf den heutigen Tag nicht sicher zu deuten vermag, jene Gruppe des Künstlers Menelaos der Sammlung Ludovisi in Rom, jene Stephanosfigur, die mit der sog. Elektra (in Neapel) vereint ist, oder die, mit einem Jüngling zusammengestellt (in St. Ildefonso bei Madrid), gewiß mit Unrecht, als »Todesweihe des Antinoos« hat bezeichnet werden können! Dieser gedämpfte Schmerz, dies verschleierte Empfinden muß wenigstens der Zeit, wo das übersättigte Rom, der Mittelpunkt der Welt, die Erbschaft von Alexandria und Antiochia anzutreten im Begriff war, nicht dem Griechentume als solchem, wie Lessing meinte, ein inneres Bedürfnis gewesen sein. Nur unter dieser Voraussetzung erklärt sich die Neigung der vornehmen Römer, sich mit den statuarischen Wiederholungen griechischer Kunstwerke zu umgeben, welche dem reifen Archaismus, jener Vorstufe der Kunst des Phidias, angehörten. Wir haben etwas ähnliches in unseren Tagen bei den Prärafaeliten erlebt, und wie der Kenner sich heute für die keusche Grazie eines Hans Memling begeistert, so griff man damals zu den Bildern

[1]) Abb. Cumont a. O., T. I. — Photogr. Giraudon, 1930.
[2]) Annali d. Inst., 1877, p. 268—279 zu tav. d'agg. O, P.

des Jugendlebens, in denen das tiefste menschliche Empfinden noch wie in einer Knospe verschlossen lag. Man ist versucht, hier Künstler wie Kalamis oder Kallimachos zu nennen, wenn diese Künstlerindividualitäten aus dem Dämmer der Überlieferung wirklich greifbar in das Licht geschichtlicher Existenz gerückt wären.

Aber die Richtung des Geschmackes selbst, die man seit Augustus so bestimmt verfolgte, liegt darum nicht minder klar vor uns. Wir erkennen sie ganz deutlich an der Menge von Wiederholungen, die sich gerade von diesen archaischen Bildungen erhalten haben, sei es nun, daß man sie getreu kopierte oder mit eignem Empfindungsleben durchsetzte. Diese Richtung war auch keineswegs schnell vorübergehend, denn wir wissen, daß die sog. Sosandra des Kalamis noch im zweiten Jahrhundert einen so feinsinnigen und begeisterten Lobredner wie Lucian gefunden hat. Ob wir sie in der sog. Hestia-Giustiniani (des Palazzo Corsini) zu erkennen haben, ist mehr als zweifelhaft, aber sie hängt doch stilistisch und sachlich mit einer ganzen Reihe von Werken zusammen, deren Typen deutlich ihre Beliebtheit verraten und die doch wohl mehr oder weniger auf Pasiteles und seine Schule zurückgehen. Es scheint, daß gerade seine Bildung und Kunstkennerschaft dem archaisierenden Geschmack der Zeitgenossen zuerst den bestimmten Ausdruck gegeben hat. Zu diesen Werken gehört neben der schon genannten »Hestia«, neben der Stephanosfigur und ihren Abzweigungen, auch die sog. »Penelope« des Vatikan, die Wettläuferin, vor allem aber der Kapitolinische Dornauszieher. Ja, gerade die letztere Figur zeigt deutlich, wie man einen Typus, der in der Zeit des Hellenismus in der Form des derbsten Realismus aufgetreten war, im Anfang der Kaiserzeit ganz im Geschmacke eines archaisierenden Pasiteles und seiner Schule umbildete. Seine Nachbildungen in Marmor wie Erz beweisen schlagend, wie gerade diese Figur dem Zeitgeschmacke entgegenkam. Das naive, in sich geschlossene Dasein dieses Knaben schien niemals reizvoller dargestellt gewesen zu sein. Die »altfränkische« Zierlichkeit, mit der das an den Seiten lang herabfallende, über der Stirn eigentümlich verknotete Haar gebildet war, gab dem friedlichen Kindergesicht einen so anmutvollen Charakter, daß es nichts weniger als ungesucht erscheint (Abb. 41): es bildet einen Hauptreiz des Kopfes, wie es denn ähnlich auch an der Penelope, der sog. Hestia, der Wettläuferin nicht fehlt. So, nur noch viel zierlicher gekräuselt und geflochten, trug man es in dem alten Athen vor den Perserkriegen, und es wäre auffällig, wenn gerade die von Pasiteles angeschlagene Richtung sich diese archaische Haartracht hätte entgehen lassen.

Abb. 41.

Es ist gewiß kein Zufall, wenn auf den Sarkophagen vom Ende des zweiten Jahrhunderts auch der jugendliche Christustypus Roms in diesen Geschmack einlenkt. Der Christus mit dem an den Seiten langen, über der Stirn verkürzten Haaren

begegnet, den älteren Typus allmählich verdrängend, auf Sarkophagen, Elfenbeinreliefs und Katakombenbildern gleichmäßig.

Daß es sich dabei nicht um eine vorübergehende Mode, sondern um den Ausdruck eines inneren Bedürfnisses handelt, beweist der Umstand, daß sich dieser neue Typus nicht nur bei stadtrömischen und gallischen Sarkophagen findet, sondern auch bei Werken der Kleinkunst, deren Herkunft zum Teil nach dem Osten weist. Diese Art, das Haar über der Stirn kürzer, hinten länger zu tragen, begegnet z. B. bei dem Christus des Diptychons des Mailänder Domschatzes[1]), begegnet bei dem Grabesengel der Sammlung Trivulzi in Mailand[2]), bei dem Christus der Münchener Elfenbeintafel, welche die Himmelfahrt mit der Begegnung der drei Marien verbindet (Abb. 42) und ist ganz besonders auffällig bei dem Christusknaben der sog. Lipsanothek von Brescia[3]) (Abb. 43). Die zur Seite des Gesichts niedergehenden Locken sind hier um so auffälliger, als das obere Haar ganz glatt und tief in die Stirn gekämmt ist und, wie mit der Schere abgeschnitten, einen ganz flachen Bogen über den Augenbrauen bildet.

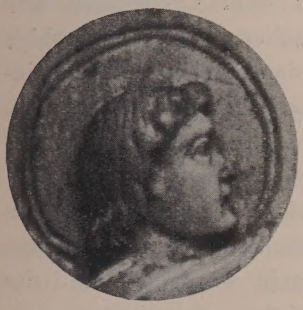


Abb. 42 (Teufel).

Abb. 43 (Alinari).

Nun hat man in dem Relief der Lipsanothek Motive finden wollen, die im Osten heimisch sind[4]), und auf der Tafel Trivulzi lassen sich die in ganz Westrom ungewöhnlichen Soldatenmützen kaum anders denn als eine orientalische Tracht erklären[5]). Das Münchener Relief aber zeigt uns einen jugendlichen Christus, dessen Haartracht der des Christus auf dem Sarkophagfragment des Kaiser Friedrichsmuseums in Berlin ganz nahe verwandt ist: die nach vorn und hinten glatt gestrichenen Haare umrahmen Gesicht und Nacken mit wallenden Locken, durch die sich bei dem Berliner Relief ein Band zieht[6]). (Abb. 45.) Es ist klar, daß das Münchener

Abb. 44.

[1]) Abb. Garrucci a. O., VI, 454f.; Photogr. A. Ferrario, Mailand.

[2]) Abb. Garrucci a O., 449, 2.

[3]) S. Garrucci a. O., 441ff.

[4]) J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland (Leipz. 1903), 213.

[5]) Sie begegnen genau so auf den Grabsteinen von Palmyra in Ny Carlsberg in Kopenhagen. (S. D. Simonsen, Sculptures et inscript. de Palmyre, Copenhague 1889), sie finden sich bei der bekannten Porphyrgruppe der sich umarmenden Soldaten — s. Abb. 44 — an der Südwestecke von S. Marco in Venedig, und ich glaube sie auch bei dem Pharao der einen Holztafel der Tür von S. Sabina zu erkennen; sie scheint hier aus Stroh geflochten und mit einem flatternden Bande verziert zu sein.

[6]) Weis-Liebersdorf a. O. zweifelte mit Unrecht daran.

Elfenbeinrelief älter ist, da seine Formensprache der Antike der hellenistischen Zeit erheblich näher steht, auch der Nimbus noch des Kreuzeszeichens des Berliner Reliefs entbehrt, aber da letzteres aus Konstantinopel stammt[1]), erscheint allerdings ein Zusammenhang aller drei Reliefs mit dem Orient naheliegend[2]). Eine Herleitung dieses Christustypus aus dem Osten läßt sich darum aber doch nicht wahrscheinlich machen. Der kurzlockige Christuskopf begegnet uns z. B. auch auf der Berliner Elfenbeinpyxis des Kaiser Friedrichsmuseums[3]). Diese aber pflegt man nicht ohne Grund dem oströmischen Kunstkreise zuzuschreiben[4]). Höchstens wäre denkbar, daß die älteren Christusdenkmäler des hellenisierten Ostens noch mehr an die griechischen Ephebenköpfe anknüpften — daß die Berliner Pyxis dem ravennatischen Sarkophage *F* zeitlich nahe steht, ist oben S. 106 wahrscheinlich gemacht worden — und das langlockige Haar erst etwas später in Aufnahme gekommen ist.

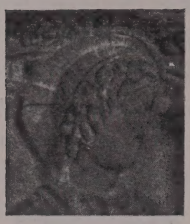


Abb. 45.

In Ravenna finden wir jedenfalls diese das Gesicht lockig umrahmende, aber über der Stirn kürzere Haartracht ebensowenig wie die vermutlich auf den Mithraskopf zurückgehende »Lockenperücke« der stadtrömischen Sarkophage. Vermutlich, weil der Mithraskultus überhaupt in Ravenna nicht festen Fuß fassen konnte. Die dem Werke Cumonts beigegebene Karte für die Mithräen läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, denn die ganze Ostküste Italiens weist im Gegensatz zur Westküste kein einziges Mithrasheiligtum auf.

Auch der Christus des Liberiussarkophages von S. Francesco (= *FL*) hat mit dem römischen jugendlichen Christus nichts zu tun; er zeigt sich, wie II, 5 nachgewiesen wird, durchaus als eine gewiß um ein Jahrhundert jüngere Nachahmung von *F* und übersetzt nur dessen edlere und zartere Formen in das Massige der spätrömischen Kunst.

Über den kurzlockigen jugendlichen Christuskopf von *Mp* ist leider wenig zu bemerken, da die Arbeit offenbar etwas flüchtig ist, doch ist soviel klar, daß die Königsbinde bei dem kurzen Haar ausreicht, um den Kopf dem Imperatorentypus von *F* an die Seite zu stellen. Wie zähe aber in Ravenna an dem kurzlockigen, jugendlichen Christuskopfe festgehalten wurde, das zeigt der mit Band umwundene Kopf des Exuperantiussarkophages im Dom[5]), und kurzes (ob lockiges?) Haar trägt auch noch der Christus des Barbatianussarkophages (Kat. 14) ebenda. Nun zeugt freilich diese fast grämliche Auffassung des nur noch lehrenden, nicht mehr herrschen-

[1]) S. J. Strzygowski, Orient oder Rom (Leipz. 1901), T. II, S. 40.

[2]) Daß übrigens auch jene »syrische« Mütze nicht immer für die Herkunft beweist, geht aus ihrer willkürlichen Verwendung bei stadtrömischen Sarkophagen und den ihnen darin folgenden südgallischen hervor: als gelegentliche (!) Bezeichnung der Juden kommt sie hier wie da vor, entschieden aus Mißverstand oder Willkür; stammte das Vorbild jener Darstellungen wirklich aus Ostrom, so wäre die Tracht konsequent durchgeführt, was nicht der Fall ist.

[3]) Abb. Garrucci a. O., 440, 1. Vgl. W. Vöge, Beschr. d. Bildw. der christl. Epochen (Berlin 1900), I, 1.

[4]) J. Strzygowski, Byzantin. Denkmäler (Wien 1891–93), I, 66.

[5]) Kat. 15.

den, wenn auch noch jugendlichen Christus von einer solchen Gleichgültigkeit gegen alle körperlichen Einzelheiten, daß sich auf die Haartracht kein sicherer Schluß mehr bauen läßt. Immerhin beweist diese vielleicht letzte Darstellung des jugendlichen Christus, wie unabhängig von Rom sich der Typus festgesetzt hatte. Der kurzlockige Christuskopf des noch späteren Elfenbeindeckels im Museo Nazionale[1]) rührt aus Murano her, aber es ist denkbar, daß sich gleiche Einflüsse bei beiden nicht allzufern voneinander liegenden Orten geltend gemacht haben werden. Ravenna lag ja dem Osten offen, und auch der kirchliche Weg von Rom nach Ravenna und Aquileja war erheblich umständlicher als der von Ravenna nach Sirmium, Sardike und Thessalonike[2]). Folgen wir einer Bemerkung J. Strzygowskis[3]), so wäre der Christuskopf mit kurzem, krausem Haar das Ergebnis einer »alexandrinisch-antiochenischen« Richtung, der langlockige einer kleinasiatischen. Bedenklich bleibt bei dieser Behauptung nur die Tatsache, daß der kurzlockige Christus den stadtrömischen und den von ihnen abhängigen südgallischen Sarkophagen durchaus fremd ist, während man doch sonst den Einfluß zumal Alexandrias auf Rom und seine Kunst auf Schritt und Tritt wahrzunehmen meint. Die Fäden schlingen sich herüber und hinüber, und es ist schwer, eine bestimmte Richtung zu verfolgen. Bei dem internationalen Verkehr der ersten nachchristlichen Jahrhunderte werden auch die Gesellen der Bildhauerwerkstätten die Stätte ihrer Arbeit oft genug gewechselt haben, und von manchen mag ein Modell aus der Heimat in die Fremde mitgebracht sein, das dem Besteller vielleicht gerade in die Augen fiel und nun an einem Orte seine Auferstehung feierte, dem es ursprünglich ganz fremd war. Der Christuskopf eines ravennatischen Sarkophages in Classe[4]) (Abb. 36a) gibt einen lehrreichen Beweis für diese Annahme.

4.

Die Vorderseite dieses Sarkophages bietet eine Majestas Domini dar, wie sie auf den ravennatischen Sarkophagen beliebt war, nur mit der Weiterbildung von *Mp*, daß dem die Rolle empfangenden Paulus zum ersten Male Petrus mit dem Schlüssel gegenüber gestellt ist. An diese Szene werden rechts und links zwei Füllfiguren der gewöhnlichsten Art geflickt; ihre Vorbilder müssen Gemeingut der Bildhauerwerkstätten gewesen sein; die beiden adorierenden Jünger kehren auf der Vorderseite von Nr. 72 und auf den Schmalseiten von Nr. 80 selbst wieder, und die beiden äußeren, mit Kränzen heraneilenden Jünger sind ganz schematische Wiederholungen der Apostel Petrus und Paulus auf diesem wie auf dem Rinaldosarkophag im Dome[5]). Es ist unter diesen Umständen nicht anzunehmen, daß der Verfertiger, der sich mit so billigen Mitteln behalf, die Vorderseite zu füllen, bei der Gestaltung des Christuskopfes seiner Fantasie in so auffälliger Weise freien Lauf ließ.

1) Abb. Venturi a. O., I, Fig. 394; Photogr. Ricci, 367.
2) S. Harnack, Mission, 504.
3) Kleinasien, ein Neuland (Leipz. 1903), 183.
4) Kat. 80.
5) Kat. 13.

Hier erscheint nämlich Christus mit einer fast weiblichen Haartracht (Abb. 46). Das wohlgekämmte, in der Mitte gescheitelte, ziemlich lange Haar ist vorn in künstliche, ganz regelmäßige Wellen gelegt. Es ist ganz undenkbar, daß ein so unselbständiger Künstler, wie der Verfertiger dieses Sarkophages, der für die Apostel nur fertige Typen verwandte, bei dem Christuskopfe zu diesem fast kecken neuen Wurfe gekommen sein sollte. Er griff vielmehr unbedingt auch hier zu einem älteren Modell seiner Werkstatt, zu dem ihn vielleicht eine Neigung des Bestellers drängte.

Abb. 46.

Woher stammt dieses Modell?

Wir kennen diese Frisur aus den Köpfen der Julia Domna und Julia Mammaea [1]), aber auch aus einem schönen Kopfe der sog. Otacilia in München (Abb. 47); wenn die letztere Benennung richtig ist, dann würde sich diese Mode vom Anfang bis gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts erhalten haben. Die Gattin des Alexander Severus hat jedoch schon wieder anderes Haar, und dieser Umstand spricht nicht gerade für die Benennung Otacilia Severa, die Gattin des Philippus Arabs († 249). Wir müßten also das Aufhören dieser Mode schon etwa zwanzig Jahre früher ansetzen. Wie groß der Einfluß dieser Syrerinnen auf Tracht und Formen des Lebens war, ist II, 6 erörtert. Nun aber kam dazu, daß Julia Mammaea nicht minder offne Teilnahme für die Christen an den Tag legte als ihr Sohn, der Kaiser Alexander Severus. Hatte doch letzterer die Büste Christi neben der des Orpheus und Apollonios von Tyana in seinem Betgemache [2]). Eine Beeinflussung des Christustypus durch die höfische Mode ist unter diesen Umständen wohl denkbar. Für den Typus (natürlich nicht den Sarkophag selbst) unseres Christuskopfes gewännen wir damit einen Zeitansatz, der sich zwischen den Jahren 200—230 bewegt.

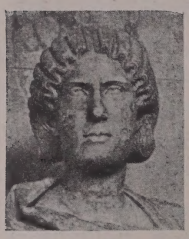


Abb. 47.

Ist aber diese Vermutung richtig, so erklärt sich auch der Umstand, daß das Auftauchen dieser Christusfrisur für uns so vereinzelt bleibt. Hätte die Mode länger bestanden, so würden wir vermutlich auch mehrere Proben davon auf Sarkophagen besitzen. Aber sie begegnet uns später nicht mehr und beweist, daß das Christusideal noch keineswegs einen für die allgemeine Empfindung bindenden Charakter angenommen hatte. In dem weiten Rahmen der jugendlichen Erscheinung war dem

[1]) S. Bernoulli, Röm. Ikonogr. (Stuttg. 1882), II, 3, T. XVII, S. 40, 4; T. XXXII, S. 109, 4; T. XLIV, S. 143.

[2]) Lampridius, Alex. Sev., 29.

Geschmacke des einzelnen noch reichlicher Spielraum gelassen. Schon darin liegt der Beweis für das höhere Alter jener vereinzelten Erscheinung. Je weiter die Zeit vorrückt, desto mehr fixiert sich das Christusideal.

Einen eigentümlichen Beleg für dies Schwanken und eine gewisse Parallele zu der ravennatischen Form bietet der Christuskopf eines Sarkophages im Museo cristiano des Lateran Nr. 174[1]). Er gehört schon als Säulensarkophag zu der ältesten Gruppe der Gattung, wie II, 6, 1 (g. E.) gezeigt ist, und schließt sich in seiner Formensprache wohl ebenso eng an die Antike vom Ende des zweiten Jahrhunderts an, wie der ravennatische Sarkophag *F*, von dessen Christusfigur unsere Erwägungen ihren Ausgang nahmen. An seinem stadtrömischen Ursprung ist nicht zu zweifeln. Trotzdem verschmähte der Künstler die römische Lockenperücke wie das über der Stirn gekürzte, an den Seiten langgelockte Haar, wie es sich z. B. bei dem Christus des Bassussarkophages findet, und ging vielmehr seinen eignen Weg. Er gibt nämlich (s. Abb. 48) dem in ganz antiker Weise über dem Uranos thronenden Heiland ebenfalls zwei auf die Schultern niederfallende, lange, gekräuselte Locken, welche äußerlich an den ravennatischen Kopf erinnern. Sieht man indessen genauer zu, so bemerkt man, daß die Haare über der Stirn kunstvoll über ein Band geschlungen sind und erst von den Ohren an die zwei langen Locken auf die Schultern fallen lassen. Diese Haartracht in Verbindung mit dem etwas zu hohen Hinterkopfe erinnert deutlich an die bekannte Frisur des archaisierenden Apollonkopfes, dessen schönster Vertreter vielleicht die Apollonbronze des Neapler Museums (s. Abb. 49) ist[2]). Die häufigen Wiederholungen der in die Schule des Pasiteles gezogenen Figur lassen auf ihre besondere Beliebtheit in Rom schließen, und der christliche Bildhauer nahm sich den Apollonkopf, der ihm gehaltvoller und edler dünkte, geradeso zum neuen Vorwurf, wie man gelegentlich den Orpheus an Stelle des guten Hirten gesetzt[3]) hatte.

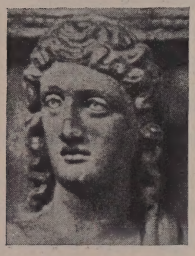


Abb. 48 (Alinari).

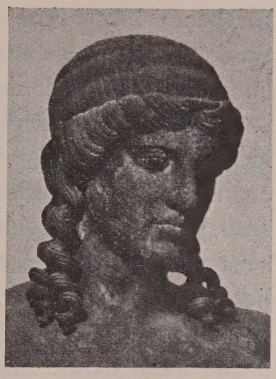


Abb. 49 (Alinari).

5.

Die bisher besprochenen Christustypen hängen mehr oder weniger mit der Antike zusammen; sie wurzeln sämtlich in dem Kreise der Göttergestalten, welchen die Schönheitsempfindung des Heidentums einen idealen Ausdruck gegeben hatte. Ein Abglanz antiker Schönheit ruht auch auf den letzten Ausläufern dieses Kunststrebens. Aber das Christentum hatte andere Aufgaben, als die Verklärung des irdischen

[1]) Abb. Garrucci a. O., 323, 4—6.

[2]) Abb. Mon. d. Inst., VIII, Taf. XIII. S. Annali, 1865, p. 67. (Kekule). Auch Weis-Liebersdorf a. O., 74 wollte in der »Frisur« und »gebieterischen Wendung des Hauptes etwas Antik-Hoheitsvolles« erkennen.

[3]) S. L. v. Sybel, Christl. Antike (Marburg 1906), 245.

Lebens durch die schöne Form, und diesen Aufgaben entsprach das veränderte geistige Bedürfnis der neuen Zeit. Es ist kein Zufall, sondern innere Notwendigkeit, daß der jugendliche, kurzlockige Christus mit seiner Imperatorenhaltung vereinzelt bleibt, daß er nur noch in Ravenna durch den Wechsel der Zeiten festgehalten wird. Hier geht bei aller Anmut noch ein frischer, kräftiger Zug durch das jugendliche Königsbild, das gewellte, lange Haar trägt etwas Weibliches, ja Träumerisches hinein; die Zeit war eine andere geworden. Zumal das ernst gestimmte dritte Jahrhundert hielt seinen Blick mehr auf das Jenseits als auf das Diesseits gerichtet und war trotz aller Ausnahmen mehr als irgend ein anderes Jahrhundert von religiösem Streben erfüllt. Auch die heidnischen Sarkophage sprechen hiervon eine deutliche Sprache, indem sie ihrer Hoffnung auf Unsterblichkeit und der Sehnsucht nach einer übersinnlichen Welt den beredtesten Ausdruck geben[1]).

Dieser veränderten Richtung entspricht sehr bald auch ein verändertes Christusideal. Wäre es nur ein Ausdruck der Mode gewesen, so würde es vermutlich ein ebenso kurzes Dasein geführt haben wie der Typus der beiden zuletzt S. 116 f. besprochenen Köpfe von Rom und Ravenna. Aber es dringt sogar in Ravenna ein, setzt sich hier dem kurzlockigen Christus gleichberechtigt zur Seite und leitet schließlich zu der Form über, die in dem männlich bärtigen das endlich fest abgeschlossene Ideal Christi sieht. Das Umhertasten unter den antiken Schönheitsformen der Zeussöhne hatte damit ein Ende. Aber es war nicht ein Suchen nach dem historischen Christusbilde, etwa dem »bärtigen Juden«, wie man wohl gemeint hat; man versuchte ja auch das Christentum nicht durch historische Stützen aus- und aufzubauen, vielmehr gab man sich ganz der Entwickelung der Dogmen hin. So folgte denn auch jene Schöpfung aus dem Drange nach einem alle früheren Versuche übertrumpfenden Ideal, und nur als solches, nicht als gelehrte Laune, hat es den Wechsel der Zeiten überdauern können.

Dies neue Ideal oder die letzte Stufe, die zu ihm führte, war der jugendliche Christus mit lang wallendem, gescheiteltem Haar, diesmal aber nicht künstlich gelockt, sondern höchstens natürlich gewellt. Von innen heraus, nicht im Zwange einer Mode, mußte die Entwickelung des Christusideals auf diese Form hindrängen. Das freundliche Lächeln des Jugendbildes machte mildem Ernst Platz. Nicht der Reiz irdischer Schönheit kam mehr in Frage, sondern die Überwindung der Welt durch den heiligen Wandel. Das war der Geist, welcher im vierten Jahrhundert im Osten zu dem Anachoretentum führte, das in der Abkehr von der Welt die Nachfolge Christi suchte. Was konnte ihm das Schönheitsideal bedeuten, das die Gnostiker geschaffen hatten? Die asketische Sekte der jüdischen Nasiräer, zu denen man auch den Täufer Johannes rechnete, gab vielleicht das Vorbild für den heiligen Wandel die Enthaltung von sinnlichen Freuden, aber vielleicht auch für die äußere Erscheinung: die Nasiräer schoren ihr Haar nicht, sondern ließen es lang wallen[2]). Was

[1]) S. J. Réville, Die Religion zu Rom (Leipz. 1888), S. 17ff.: »Die religiöse Erweckung im dritten Jahrhundert«.

[2]) S. hierüber den Artikel in den theologischen Realenzyklopädien. Übrigens fällt auf, daß die Juden auf dem Mosaik in S. Vitale, wo Aaron und die sieben Stämme erscheinen, diese Haartracht nicht zeigen. Vgl. auch Weis-Liebersdorf a. O., 22.

durch uralte Kultgebräuche der Juden begründet war, wurde ein Zeichen für die Abkehr von der Welt, und es kann nicht auffallen, wenn in dem allen Einflüssen des Orients offnen Ravenna auch diese Richtung Wurzel schlug und in der ravennatischen Skulptur das alte Christusideal zu verdrängen suchte durch den feierlichen Ernst des jugendlichen Christuskopfes mit dem langwallenden Haar.

Es ist gewiß kein Zufall, daß sich dieser Typus wohl in Ravenna, nicht aber auf den stadtrömischen Sarkophagen findet. Deutliche Spuren seines Ursprungs führen auf den Osten. Ein Silberbecher von Pola[1]), ein sog. Passionstäfelchen aus dem Britischen Museum[2]) und die Holztür von S. Sabina auf dem Aventin[3]) zeigen diesen Christus mit langwallendem Haar. Pola ist wie die anderen Bistümer Oberitaliens vom Balkan aus, nicht von Rom gegründet worden[4]), den orientalischen Charakter des Passionstäfelchens bezeugt genau so wie auf dem Elfenbein Trivulzi (s. S. 114, A. 2) die syrische Mütze des stechenden Soldaten (Longinus), und der Zusammenhang der Holztür mit orientalischer Kunst ist mindestens sehr wahrscheinlich. Vom Osten aus muß jener Christustypus auch nach Ravenna gekommen sein.

Drei Sarkophagreliefs kommen hierfür in Frage: a) die Sarkophagplatte im Museo Nazionale[5]), b) die Vorderseite des Rinaldosarkophages[6]) und c) die des Pignattasarkophages im Braccio forte[7]). Keins von allen dreien kann als unbedeutend bezeichnet werden; alle drei imponieren schon durch ihre Größe, sie können nur für hervorragende Personen (Bischöfe?) des dritten und vierten Jahrhunderts angefertigt sein und gehen auch bei der Darstellung der Maiestas Domini durch den Ernst ihrer Formensprache über das ältere Schönheitsideal Christi hinaus. In a) steht Christus in pathetischer Haltung, in b) und c) sitzt er auf dem Throne; in beiden Fällen steht dieser selbst auf dem Paradiesberge, aus welchem die vier Ströme fließen, und in beiden Fällen soll der Ausdruck der Hoheit durch Attribute wie Rolle oder Kodex, in c) sogar durch die zu den Füßen des Herrschers gelagerten Symbole von Otter und Drache noch besonders hervorgehoben werden. Alle drei Christusköpfe tragen das sog. Konstantinische Monogramm im Nimbus. Allein daraus folgt keineswegs die Notwendigkeit, die Sarkophage in das vierte Jahrhundert zu rücken, wie S. 109 gezeigt worden ist, und außerdem liegt noch in der grandiosen Wucht der Formen bei a), in dem Mangel rein ornamentaler Symbolik, in dem leidlichen Kontrapost der nichts weniger als steif symmetrischen Figuren soviel an die Antike erinnerndes Ausdrucksvermögen, daß man nur ungern bis an das Jahr 300 hinuntersteigen möchte.

---

1) Mitteil. d. k. k. Zentralkomm. XVI (Wien 1890), 1—22.

2) Abb. C. M. Kaufmann, Handb. d. chr. Archäol. (Paderborn 1903), Fig. 144.

3) J. Wiegand, D. altchr. Hauptportal an der Kirche v. S. Sabina (Trier 1900), T. XVI zu S. 72. Über seinen Zusammenhang mit oriental. Kunst s. Ainalow, Die hellenist. Grundlagen der byzant. K. (mir nicht zugänglich) nach dem Rep. f. Kw., 1903, 35ff.

4) S. A. Harnack, Mission etc. 504f., P. Wendland a. O., 163.

5) Kat. 47.

6) Kat. 13.

7) Kat. 68.

Von dem Verhältnis des Rinaldo- und Pignattasarkophages zu dem eben geschilderten wird II, 9 ausführlich die Rede sein. Für uns ist hier von Bedeutung, daß mit dem lang wallenden Haar des Christuskopfes aller drei Sarkophage ein Schritt getan ist, der sich von der Antike abwendet. Die Beziehung zum Schönheitsideal des griechischen Epheben — auch das Imperatorenporträt von *F* nimmt ja in gewissem Sinne Teil daran — ist gelockert, aber der jugendliche Typus bewahrt doch immerhin einen Schimmer von irdischer Anmut. Es ist gleichsam das letzte Abendleuchten der scheidenden Antike, und in den Mosaiken des fünften Jahrhunderts in Ravenna ist auch dieser Typus noch einmal verklärt worden.

Nun fehlt nur noch der Bart, der dem Kopfe den Charakter unnahbarer Feierlichkeit und männlichen Ernstes aufprägt, und welchen man bei den mit aufgelöstem Haar dargestellten Anachoreten oder dem Täufer Johannes zu sehen gewohnt war. Aber diesen Schritt hat die selbständige ravennatische Kunst nicht mehr getan. Sie hält bis zuletzt an dem jugendlichen Königsbilde fest. Der bärtige Kopf des nackten Christus in der Taufszene des Baptisteriums der Orthodoxen ist eine spätere Zutat, und erst die Mosaikszenen in S. Apollinare Nuovo aus der Zeit des großen Theodorich tun in ein und demselben Zyklus den gewagten Schritt vom jugendlichen zum bärtigen Christus. Darin steht nun freilich Ravenna nicht allein. Ein Sarkophag aus Arles im Musée lapidaire (Nordseite, dritte Halle, links)[1], der in den Interkolumnien seiner »Himmelshalle« neben den Wiederholungen bekannter Bilderszenen aus Christi Leidenszeit auch die »Herrlichkeit des Herrn« in der Mitte darstellt, gibt hierbei Christus zum ersten Male neben der römischen »Lockenperücke« einen freilich nicht allzulangen Vollbart, während in den andern Szenen noch der jugendliche Christus auftritt. Dieser Sarkophag kann aus stilistischen Gründen auf keinen Fall in das vierte Jahrhundert gerückt werden, er gehört noch dem dritten an, und bei der Abhängigkeit der südgallischen Sarkophage von Rom folgt daraus, daß hier das bärtige Ideal schon im dritten Jahrhundert in die Kunst eingedrungen war, als man in Ravenna noch den alten jugendlichen Typus über ein Jahrhundert festhielt. Tatsächlich läßt sich eine parallele Darstellung aus Rom nachweisen[2]. In beiden Fällen sollte der Bart die Majestät des Himmelskönigs hervorheben, und die weltabgewandte Erscheinung des zwischen Symbolen des Paradieses stehenden Verklärten ausdrücken.

Der bärtige Christus der Mosaiken von Ravenna scheint einem anderen Gedanken entsprossen zu sein. Möglich, daß römische Vorbilder die Veranlassung gaben, überhaupt nach dem bärtigen Typus zu greifen; aber er erscheint hier zum ersten Male nicht bei dem Christus der Verklärung, sondern bei den Taten des menschlich unter Menschen Wandelnden und Leidenden. Das war ganz gewiß keine künstlerische Laune! Hier drängte das innerste Ausdrucksbedürfnis. Galt es doch nicht mehr den bloß bewunderten, zaubergewaltigen Menschensohn darzustellen. Was sich hier vollzog, war zu ernst, regte das Gemüt zu sehr in all seinen Tiefen

[1] Abb. Le Blant, Etude etc., pl. IX zu p. 16 ff.
[2] Vgl. Bottari, Sculture e pitture sacre etc. (Roma 1737), T. XXIV.

auf, als daß sich der Künstler dem reinen Schönheitsgefühl hätte hingeben können. Man spürt hier einen Hauch germanischen Geistes, dem das Innenleben höher stand, als der Schönheitssinn. Jene Wundertaten überschritten doch nicht den Kreis dessen, was auch der Heide erleben zu können meinte. Die erlösende Tat des Weltheilandes ist den Sinnen und der Einbildungskraft nicht mehr faßbar. Zum mindesten verlangte das höchste Leiden auch für den Christuskopf den Ausdruck höchsten männlichen Ernstes. Der jugendliche Christus mit dem gescheitelten, langwallenden Haar weist wenigstens auf die letzte Phase antik-christlicher Kunst zurück, mit dem bärtigen Christus wird nicht nur ein Band zerschnitten, welches das Christentum an die Antike knüpfte, sondern die Umwandlung des einen Typus in den andern in ein und derselben Szenenreihe zeugt in Ravenna noch von einer besonderen Tiefe der Auffassung. Sollte es Zufall sein, daß diese Auffassung sich gerade in dem Bilderzyklus zum ersten Male in Ravenna geltend macht, der eine der glanzvollsten Schöpfungen des großen Germanenfürsten ziert?

2. HADESPALAST UND HIMMELSHALLE — ELYSIUM UND PARADIESGARTEN.

1.

Für eine gerechte Beurteilung der ravennatischen Sarkophagplastik ist nichts so gefährlich gewesen, als der Umstand, daß man sie an dem Maßstabe gemessen hat, den man den römischen Sarkophagen, besonders der Kaiserzeit des zweiten und dritten Jahrhunderts, entlehnte. Wandte sich der Blick von der Bilderfülle römischer Sarkophage zu den schlichten Grabdenkmälern Ravennas, so konnte das Unterordnen des bildlichen Schmuckes unter die tektonische Form leicht als Erfindungsarmut und Zeichen des Verfalls gedeutet werden. Man vergaß dabei ganz, daß das Betonen der konstruktiven Teile des Sarkophages, jene Sparsamkeit figürlichen Schmuckes altes griechisches Erbteil war[1]), und die unberechtigte Anwendung jenes Begriffes »Verfallkunst« hatte dann weiter eine viel zu späte Ansetzung der ravennatischen Sarkophage zur Folge.

Im großen und ganzen wird die Entwickelung der Sarkophagplastik der Roms parallel gegangen sein. Hier reißt sie mit dem Ende des vierten Jahrhunderts ziemlich plötzlich ab, und nach der Eroberung Roms durch die Westgoten scheint es auch mit der christlichen Bildhauerkunst vorbei zu sein. In Ravenna, wo der Hof für mehr als ein Jahrhundert auch der Kunst zu einer Nachblüte verhalf, war das nicht der Fall; die Entwickelung ist hier wohl eine ziemlich ununterbrochene gewesen, und so können wir in Ravenna auch die älteren Haupttypen der stadtrömischen Sarkophage wieder finden: die Säulensarkophage vom Ende des zweiten Jahrhunderts und die erzählenden Bildersarkophage. Allein der Umstand, daß bis jetzt nicht mehr als zwei spärliche Fragmente der letzten Gattung zutage gekommen sind[2]), läßt doch darauf schließen, daß nicht nur ihr Bedarf gering gewesen sein muß, sondern daß man sich mehr an die einfacheren Formen architektonischen Charakters gehalten

[1]) Vgl. Fr. Matz, Arch. Ztg., 1873, 11 ff. Benndorf u. Niemann, Reisen in Lykien u. Karien (Wien 1884), 22, Fig. 17; 78, Fig. 46. — Petersen-Luschan, Reisen in Lykien etc. (Wien 1889) zu Taf. II. — v. Lanckoronski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens (Wien 1890/2), II, S. 143. — Für den symmetrischen Aufbau der Figuren bei ravennatischen Sarkophagen ist u. a. bezeichnend der wohl aus der Zeit nach Alexander stammende Wiener Amazonensarkophag, abgeb. Robert, Die ant. Sk., II, XXVII, 68. S. auch ebenda III, S. 170.

[2]) Der Deckelrand eines heidnischen Sarkophages mit den gelagerten Figuren der Jahreszeiten und die beiden Fragmente eines christlichen Sarkophages mit dem Opfer Abrahams und der Schar der Jünger. S. Kat. 27a und 48/49.

haben wird, wofür die Sammlung des Museums mehrfache Belege bietet. Eben diese einfachere Form aber wird die Folge einer Einwirkung aus dem Osten gewesen sein, und diese Einwirkung läßt sich noch im fünften Jahrhundert nachweisen. Die Vorderseite z. B. des Exuperantiussarkophages mit seiner symmetrisch angeordneten Gruppe ist wahrlich um nichts leerer und einförmiger als z. B. die Vorderseite jenes griechischen Sarkophages von Kephisia,[1]) wo Leda und die Dioskuren wie drei Statuen unvermittelt und vereinzelt nebeneinander stehen. Der Vergleich muß trotz des stilistischen Unterschiedes beider Arbeiten, trotz des ungleichen, durch die Zeit bedingten künstlerischen Wertes — hier Sicherheit der Zeichnung und Körperverhältnisse, die auf natürlicher Beobachtung beruhen, dort der Mangel daran und technische Ungewandtheit — bestehen bleiben. Man ersieht daraus, daß hier wie dort die gleichen Bestrebungen am Werke waren. Nicht das Bildwerk war die Hauptsache, sondern das »Totenhaus« als solches stellte sich dem Überlebenden dar. Ob freilich das »Totenhaus« oder die »Totenkiste« die ursprüngliche Form der Sarkophage war, muß dahingestellt bleiben. Die alten Sarkophagformen einer ionischen Nekropole in Samos sprechen nicht für das »Haus des Toten«[2]). Aber andererseits ist doch garnicht zu bezweifeln, daß in hellenistischer Zeit die Vorstellung des Hauses eine durchaus anerkannte und verständliche ist, und daß diese Vorstellung wenigstens im Osten die herrschende war, beweist der dafür typische Ausdruck in der Sakralpoesie[3]), beweist der schöne Sarkophag aus Sidon (jetzt in Konstantinopel) mit den Frauenstatuen[4]), beweisen die Holzsarkophage aus der Krim, die jede andere Auffassung als die Nachahmung eines Tempelbaues ausschließen. Der Geist des Toten war als übersinnliches Wesen in den Kreis der Götter und Heroen eingetreten[5]) und so muß er auch an deren Ehren teilnehmen. In einfacheren Verhältnissen — jene Sarkophage von Sidon eignen Fürsten — deutet ja auch der »Naiskos« der hellenistischen Stele einen Grabbau oder ein Heroon selber an[6]). Der giebelförmige Abschluß solcher Stelen und der dann und wann auf dem Architrav über der Attika eingemeißelte

1) C. Robert a. O. II, T. III. Robert nennt die Verwendung dieser statuarischen Typen geradezu »rein dekorativ«, äußerlich betrachtet, gewiß mit Recht. Doch dürfte auch hier ein sepulkraler Gedanke zugrunde liegen, der wohl mit den orphischen Mysterien zusammenhängt; nur so erkläre ich mir die Grabschrift der Hierophantis aus Eleusis bei G. Kaibel, Epigr. gr. (1878), 863: οὐκ ἐμύησα δ' ἐγὼ Λακεδαιμονίης τέκνα Λήδης.

2) S. J. Böhlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen (Leipz. 1898), 14.

3) Vgl. z. B. Anthol. Pal., VII, 179: καὶ νῦν ἀρκούσῃ τῇδ' ὑπέθου καλύβῃ.

4) Abb. Hamdy-Bey, Une nécropole royale à Sidon (Paris 1892), Pl. VIII u. IX. Vgl. Judeich im Jahrb. d. arch. Inst., X, 165 ff. Über die Auffassung als Totenhaus vgl. auch v. Lanckoronski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens (Wien 1892), II, 71 ff. u. S. 68 über das Grab des Alketas in Termessos; O. Benndorf, Reisen in Lykien (1889), I, 103 f.; II, 30.

5) Die Vorstellung ist griechisch wie römisch uralt. S. A. Dieterich, Nekyia (Leipz. 1893), 88, A. 2; E. Rohde, Psyche (1894), 232, 1; C. Fredrich, Sarkophagstudien in den Gött. Nachr. 1895, 71 f.; Brückner, Ornament u. Form d. att. Grabstelen (Weimar 1886), 85 f.; A. Milchhöfer, Jahrb. d. arch. Inst., II (1887), S. 27 ff.

6) Richtig v. Rohden bei Baumeister, Denkm. d. kl. Altert. (München-Leipz. 1888), S. 1553. — Man vergleiche auch die ganz wie Tempel gebildeten Grabsteine aus Pergamon im Kaiser Friedrichsmuseum in Berlin. — Über die Verwandtschaft von Tempel und Grabbau, besonders in Jonien, s. C. Fredrich, Sarkophag-Studien in den Götting. Nachrichten, 1895, S. 83, A. 56.

Kranz zeigen deutlich, daß nur das Abbild eines Grabbaus gemeint sein kann, wie solcher von den Hinterbliebenen mit frischen Kränzen geschmückt ward.

Gilt das schon für die kleine Grabstele, so ist die Vorstellung des Totenhauses bei dem großen Sarkophage noch weniger zu bezweifeln, und da ist es nun merkwürdig, daß sich die bei den griechischen und orientalischen Sarkophagen gebräuchliche Form des großen Totenhauses oder »Hadespalastes« genau so in Ravenna wiederholt: das hohe Dach mit seinen schweren Eckakroterien, mit seinen Platt- und Hohlziegeln, die kräftig profilierte Unterlage, die wulstige Girlande, die aus ganz dicht zusammengedrückten, schuppenartig übereinandergelegten Blättern besteht; sie findet sich bei den älteren griechischen wie den späteren der Kaiserzeit des zweiten und dritten Jahrhunderts[1]). Es ist unmöglich, hier einen Zusammenhang nicht erkennen zu wollen.

Was das Dach betrifft, so begegnet in Ravenna der spitze Giebel neben dem tonnengewölbten Deckel. Die letztere Form scheint besonders in Syrien üblich gewesen zu sein[2]); sie wird hier vermutlich als Nachklang der in Syrien noch im vierten Jahrhundert begegnenden anthropoiden Form aufzufassen sein, die jedenfalls aus dem Nachbarlande Ägypten nach Syrien gekommen ist. Sie erhält sich in Ravenna während eines Zeitraumes von drei Jahrhunderten. Wir sehen sie bei dem sog. Honoriussarkophag im Mausoleum[3]), der in die Mitte des fünften Jahrhunderts gehört, und bei dem des Erzbischofs Gratiosus († 788) in Classe[4]), und sie dürfte zunächst auf ganz unmittelbaren Einfluß aus Syrien zurückzuführen sein. Eine lange Reihe ravennatischer Bischöfe stammte ja aus Syrien[5]), die Sarkophagplastik aber stand naturgemäß ganz im Dienste der Reichen und Großen, also auch der Bischöfe. Zudem ist eine ganze Zahl von Sarkophagen teils inschriftlich, teils durch die Überlieferung als die Ruhestätte von Bischöfen bezeugt. Es ist schon aus diesem Grunde klar, daß syrischer Geschmack in Ravenna zur Geltung gekommen sein wird.

Wenn nun aber in diesen Jahrhunderten nach Konstantin bei dem Sarkophage als dem »Totenhause« die architektonische Form immer noch so stark betont wurde, so ist garnicht zu bezweifeln, daß dies in den Jahrhunderten des sich entwickelnden Christentums erst recht der Fall war. Lehnte sich dieses doch in allen Formen des äußeren Daseins an die Antike an. Es wird das in Rom wie in Ravenna und Griechenland der Fall gewesen sein, und man hat nicht nötig, hier an irgend eine Art von äußerer Beeinflussung zu denken. Möglich, daß, als die Sitte des Verbrennens überwog, die Vorstellung des Hauses weniger zur Geltung kam. Aber als im zweiten Jahrhundert das Begraben und Beisetzen und somit der Gebrauch der Sarkophage einen außerordentlichen Aufschwung nahm, trat der Gedanke an die Wohnung des Toten sofort hervor.

[1]) Vgl. den Achilleussarkophag im Pal. Stroganoff in Petersburg bei C. Robert a. O., II, T. VII, 2a.

[2]) So bei der Nekropolis von Hâss. Vgl. M. de Vogüé, La Syrie Centr. (Paris 1877), pl. 73 u. 78.

[3]) Kat. 3.

[4]) Kat. 81. Die Bemerkung Garruccis, Storia dell' arte crist., V, 23, daß der Tonnendeckel erst im siebenten Jahrhundert aufkommt, ist also unrichtig.

[5]) S. die Notiz bei Muratori, Rer. ital. script., II, 47.

Eine römische Aschenkiste z. B. des Berliner Museums[1], deren überaus virtuose Arbeit der Pilasterbasis des Museo profano im Lateran an die Seite tritt und wie diese der domitianischen Zeit angehören wird[2], stellt einen von korinthischen Säulen eingefaßten Grabestempel vor, neben dessen Tür sich üppiger Efeu emporrankt. An der Bedeutung dieser »Hadestür« kann gar nicht gezweifelt werden. Aber diese Vorstellung muß doch auf Sarkophagen bereits üblich gewesen sein, bevor sie sich an Werken der Kleinkunst zeigen konnte. Und auf späteren Sarkophagen wie Aschenurnen läßt sich die Grabestür allerdings oft genug nachweisen[3]. Hier war also das Haus des Toten wirklich zum Hadespalast mit Giebeldach und Akroterien, mit Basis und Säulenwänden geworden. Seine Pforte ist oft mit Löwenköpfen verziert, den abschreckenden Bildern des unerbittlichen Todes, jeden weiteren Ein- und Ausgang wehrend, und um ja keinem Zweifel Raum zu lassen, ist diese Pforte gelegentlich so weit geöffnet, daß Hermes Psychopompos gerade noch durchschlüpfen kann. Es ist der nicht mißzuverstehende, allerbestimmteste Ausdruck dafür, daß es sich hier tatsächlich um das nicht irdische Haus des Toten handelt, und die Vorstellung, als sei der Sarkophag die »bleibende Wohnstätte des Toten, wie er sie einst geliebt hat«, — so GOLDMANN a. O., 20 — ist zurückzuweisen. Nicht die irdische, sondern die übersinnliche Wohnung des Toten stellt der Sarkophag dar, und es ist unwesentlich, ob damit der Palast des Hades oder die Wohnung des Verstorbenen im Hades gemeint ist: beides schmilzt für die religiöse Vorstellung in eins zusammen.

Auch der Zierat, mit welchem das gesteigerte Prachtbedürfnis diese Totenwohnung ausstattet, und der selbstverständlich nur den irdischen Verhältnissen entlehnt sein kann, ändert nicht das geringste an jener Vorstellung. Im Gegenteil! Die Pracht steigert nur die Vorstellung des »überirdischen« Hauses. Auf keinen Fall durfte sie hinter dem Wandschmuck der irdischen Paläste zurückbleiben.

Worin bestand dieselbe? Blicken wir auf die Architektur einer Provinzialstadt wie Pompeji, vor allem auf die in seinen Wandmalereien wiedergegebenen Villen und Paläste[4], so springt zuerst in die Augen, wie die eintönige Mauerfläche hinter der Säulenhalle zurücktritt. Die ganze bauliche Anlage scheint sich in Portiken auflösen, und wo sich die offne Halle verbot, da erscheint wenigstens die Kryptoportikus. Das war der Stil der hellenistischen Architektur, den wir wie in Pompeji auch in Rom und sonst voraussetzen müssen. Schon Cicero legte allen Wert auf die Portikus. Um die Wasserbecken und Gartenbeete gruppierte man Hermen und Statuen. Die letzteren galten als ein so unentbehrlicher Schmuck der Architektur,

[1] Nr. 1124. Abb. KEKULE, Die griechische Skulptur (Berl. 1907), S. 386.

[2] S. STRZYGOWSKA, Trophaeum Traiani (Leipz. 1904), 74 f., Fig. 38 a/b.

[3] Beispiele für diese Hadestür auf Grabmälern habe ich zusammengestellt Arch.-epigr. Mitteil. a. Öst., VII, 163, A. 51. — Die ganze Vorstellung ist natürlich nicht auf den römisch-griechischen Kreis beschränkt. Ein sehr bemerkenswertes Beispiel dieser Tür auf einem ägyptischen Sarkophage von Abusir el Mäläq im Jahrb. d. arch. Inst., 1904, Anz. 109. — Über Türensarkophage vgl. auch BAUMEISTER, Denkm., S. 1554.

[4] Z. B. im Hause des M. Lucretius Fronto; vgl. M. ROSTOWZEW, Jahrb. d. arch. Inst., XIX, 1904, besonders S. 111 ff. und Taf. 5—7. Vgl. auch O. SCHMIDT, Ciceros Villen in N. Jahrbb. f. d. kl. Alt., II, 351.

daß z. B. in dem (i. J. 58 n. Chr.) nur vorübergehend errichteten Theater des Ädilen M. Scaurus in Rom an 3000 Statuen gestanden haben sollen. Man lieh sich die kostbarsten Statuen zu solchen Zwecken, wie man heute die gewöhnlichsten Maskenanzüge leiht. Wie sollten die Statuen in den Hallen selbst gefehlt haben? Sie verstehen sich bei dem Drange, die Mauer in ihrer eintönigen Flächenwirkung aufzulösen, zu durchbrechen, von selbst, und die Terrakottafriese des Octavius, die sicher in die erste Kaiserzeit gehören, geben den augenscheinlichsten Beleg für diese Richtung. Man vergleiche besonders die schöne Tonplatte der Wiener Sammlung mit Herakles- und Athletenstatuen in den Interkolumnien[1])! Aber diese Richtung konnte bei der Ausschmückung freier Räume nicht Halt machen. Bald griff die Säulenhalle über ihre architektonische Natur hinaus und ward in ihrer Gesamtheit zum malerischen Wandschmuck. Die Wand selbst löste sich zum Schein in Hallen auf, das Interkolumnium ward zur Nische und Ädikula. Sie begegnet uns um dieselbe Zeit in Rom wie in Pompeji. Die Wände des Pantheons sind mit Nischen durchbrochen, in Pompeji zeigen das Comitium wie die Mauer des Vespasianstempels dieselbe Ausgestaltung[2]). — Wenn die diese Nischen flankierenden Halbsäulen und -Pfeiler mit ihren Kapitellen die teils eckige, teils leicht geschweifte oder gewölbte Verdachung der Nischen trugen, war die Säule ihrem organischen Zwecke eigentlich entfremdet: sie ruhte nicht mehr auf festem Boden, sie war ein schmückender Teil der Wand geworden. Mit dem gesteigerten Prachtbedürfnis aber drang die Nischenverdachung immer weiter aus der Wand. Vollsäulen traten vor die Halbsäulen, die leichte Konsole erzeugte mehr den Eindruck des Schwebens als des Ruhens, und die äußere Gefälligkeit der Form mußte über ihre Zwecklosigkeit hinwegtäuschen. Bald wechselten rund gewölbte mit giebelförmig gedeckten Nischen ab, und dieses launige Formenspiel gewährte noch einen besonderen Reiz, wenn die Nischen, wozu sie ja eigentlich da waren, mit Bildsäulen ausgefüllt wurden.

Wie sehr man gerade um die Mitte des zweiten Jahrhunderts bestrebt war, »jede ebene Fläche zu vermeiden«, das zeigt sich bei den Prachtbauten Hadrians in Tivoli, z. B. im südlichen Teile des Hauptpalastes: hier war sogar noch eine halbrunde Apsiswand durch »sieben abwechselnd rechteckige und halbrunde Nischen«, natürlich mit den üblichen dekorativen Statuen, belebt[3]). Es kann gar kein Zweifel sein: diese Statuennischen müssen um die Mitte des zweiten Jahrhunderts den Höhepunkt der Wanddekoration gebildet haben, hinter dem auch das hellenistische Wandrelief als zu schlicht zurücktrat. — Das Bühnenmodell des Thermenmuseums in Rom mit seiner Nischenreihe, welches natürlich einen Monumentalbau nachahmt, muß dieser selben Zeit angehören[4]). Das Nymphäum in der Altis von Olympia mit seinen Wandnischen und Statuen stammt aus dem

[1]) Abb. Jahreshefte d. öst. arch. Inst., V (1902), T. II.

[2]) Vgl. Mau, Pompeji (Leipz. 1900), 98, Fig. 45 u. S. 109. — J. Lessing und Mau, Wanddeckenschmuck eines röm. Hauses (Berl. 1891), S. 6.

[3]) S. H. Winnefeld, D. Villa des Hadrian bei Tivoli im 3. Ergänzungsheft des Jahrb. d. arch. Instit. (Berlin 1895), S. 58, 70 u. sonst.

[4]) Abb. Österr. Jahresh., V, 188, Fig. 53.

Jahre 160[1]). Der Wechsel der bald viereckigen, bald runden Nischen findet sich aber schon im Tablinum des Flavischen Kaiserpalastes auf dem Aventin.

Indessen sind es nicht bloß kaiserliche und Monumentalbauten, welche diesen prächtigen architektonischen Wandschmuck aufweisen, er begegnet uns auch im Privathause: so in dem antiken Hause der Villa Negroni, wo Pilaster durch einen Archivolt verbunden sind[2]), und auch diese Dekoration stammt aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Sie findet sich in gleicher Weise bei Bauten des Westens wie des Ostens, und soll nach einigen hier zu Hause sein[3]).

Bei so allgemeiner Verbreitung dieser Schmuckform ist es begreiflich, daß sie auch auf die Werke der Kleinkunst übergeht. Auf den Terrasigillata-Schalen dieser Zeit ist die Bogendekoration mit oft ganz gedankenlos wiederholten Standbildern gar nichts Ungewöhnliches[4]). Sie zeigt sich im gallischen Gebiet wie am Rhein.

Abb. 50.

In meinem Besitze befindet sich die Scherbe eines aus der Nähe von Bonn stammenden Terrasigillatagefäßes (Abb. 50). In den Bogenhallen steht die nackte Figur eines Zeus, mit der Rechten das Zepter aufstützend, in der gesenkten Linken den Donnerkeil, den Kopf (mit Helm?) zur Seite wendend[5]). Die leidlichen Proportionen des menschlichen Körpers lassen noch ans Ende des zweiten Jahrhunderts denken. Die in den Zwickeln der Bögen flatternden Vögel scheinen dekorative Füllfiguren zu sein. Sie sind wenigstens aus einem inneren Zusammenhange heraus

---

1) Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Bauk. (Leipz. 1904), I, 260f., wo man auch andere Beispiele der Art aus Hellas und Kleinasien findet.

2) A. Mau, Gesch. d. dekor. Wandm. in Pompeji (Berlin 1872), 456.

3) So behauptet Strzygowski, Hellas in des Orients Umarmung (München), Allgem. Zeit., Beil. 1902, 40/41, S. 363. S. auch Jahrb. d. preuss. Kunsts., 1904, 260. Orientalisch ist allerdings das Bedürfnis nach Prunk wie nach Farbe und Glanz. Über die Wandnischen in Baalbek s. O. Puchstein, Jahrb. d. arch. Inst., 1902, 113. Vgl. auch Jahrb., 1906, 227 (Br. Schulz). Dieselbe Dekoration im Diocletianspalast in Spalato; s. R. v. Schneider, Drei röm. Städte bei Ilg, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österreich (Wien 1893), 42.

4) Vgl. J. Déchelette, Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine (Paris 1904), II, Nr. 488 im Musée Moulins.

5) Sehr ähnlich der Mars bei J. Déchelette a. O., II, 23, 87 (Vase 37).

nicht leicht zu erklären und beweisen eben nur, daß die Vorbilder dieser Dekorationsmotive allgemein bekannt gewesen sein müssen [1]).

Unter diesen Umständen wäre es fast auffällig, wenn die neu aufgekommene Weise, im Sarkophag das »Haus des Toten« darzustellen, nicht zu dem Prachtschmuck der von Säulen getragenen Nischenhalle gegriffen hätte. Christen wie Heiden konnten das Motiv wohl verwenden, und nichts vielleicht beweist schlagender die parallele Entwickelung der heidnischen wie christlichen Sarkophagplastik als diese zugleich mit der Betonung des Unsterblichkeitsgedankens hervortretende Mode des säulengeschmückten Totenhauses. Denn eine Mode war es allerdings, die ziemlich plötzlich hervortrat und entschwand, als das seelische Bedürfnis nach einem stärkeren Unterpfand für die Unsterblichkeit auf den Sarkophagdarstellungen verlangte.

Für das ziemlich unvermittelte Auftreten der Säulensarkophage scheint auch die Tatsache zu sprechen, daß es an »Bindegliedern«, etwa aus dem ersten Jahrhundert, soviel ich sehe, vollkommen fehlt. Anregung zu dem »Totenhause« aber gewährten wohl die oben erwähnten älteren griechischen Sarkophage, auf die man also zurückgriff, wie denn solche archaisierenden Neigungen gerade für die erste Kaiserzeit sehr bezeichnend sind. Den Neapler Musensarkophag wenigstens kann ich in keiner Weise als Vorbild oder Vorstufe dieser Form ansehen. Man hat sich durch die verschönernde, aber ungenaue und irreführende Abbildung in der Archäologischen Zeitung verführen lassen [2]). Das Original (Nr. 6751) macht einen ganz anderen Eindruck. Schon die Größenverhältnisse der Seiten [3]) sind überraschend: die Länge erscheint für die schmale Ausdehnung nach Höhe und Tiefe als außergewöhnlich für einen Sarkophag. Von einem Säulensarkophag kann gar keine Rede sein. Es handelt sich auf der Vorderseite um fünf, auf den Schmalseiten um je zwei vertieft ausgesparte Relieffelder, welche wie von Profilleisten umgebene Füllungen aussehen. Diese Konstruktion ist mir aus der ersten Kaiserzeit nicht bekannt. Später kommt sie gelegentlich bei christlichen Sarkophagen vor [4]). Bei dem Neapler Stück ist der Zwischenraum der Felder zu einem mit dünner Ranke ornamentierten Pfeiler ausgestaltet. Es ist nicht wahrscheinlich, daß eine derartige Form und ein derartig unsymmetrisches und stilloses Ornament der ersten Kaiserzeit angehört, und noch weniger entspricht dieser der Stil der ganz isoliert auf den Grund aufgeklebten Figuren. Diese selbst schneiden zum Teil rücksichtslos in die untere Profilleiste ein und sind in der Ausführung stümperhaft, wie in der Erfindung oft unverständlich. Hades (?) mit einem archaischen Haarknoten — etwa wie Zeus auf der Brunnenmündung des Kapitolinischen Museums [5]) — sitzt sehr ungeschickt auf einem Greifenstuhl, Persephone (?) ist wie eine Trauernde mit gesenktem, halb verhülltem Haupte dargestellt, ihr Holzstuhl hat eine absonderliche

[1]) Sehr richtig Collignon, Hist de la sc. gr., II, 644: »*les sculpteurs ne se mettent pas en frais d'invention. Ils ont sous la main tout un répertoire de sujets décoratifs créés par plusieurs siècles de production originale.*«

[2]) Jahrg. 1843, 7, nach einer Zeichnung des Pighius.

[3]) 0,44 : 2,17 : 0,48.

[4]) Vgl. Le Blant, Les sarcoph. chrét. de la Gaule (Paris 1886), Pl. XL, 1 den Sarkophagdeckel aus Toulouse.

[5]) Helbig, Führer (Leipz. 1899), I, 447.

Form; die eine Muse rechts von ihr hält zwei dünne Stäbe (Flöten) in der Hand, die Musen der Schmalseiten haben Masken vor der Stirn, bei den stehenden Figuren liegen die Girlanden so tief auf deren Köpfen, daß sie in zwei Bogen aufgehoben werden, und bei einer Figur rechts legt sich sogar eine Blume der Girlande als stellvertretender (?) Haarknoten an den Kopf. Ich glaube nicht, daß sich ein derartiges Motiv aus guter Zeit aufweisen läßt, und bin beinahe versucht, das ganze Relief als eine Fälschung anzusehen, der vielleicht statuarische Figuren archaistischen Stils als Vorbilder dienten. Mit den sog. Säulensarkophagen kann der Neapler Musensarkophag ernstlich nicht auf eine Linie gestellt werden; diese treten also für uns ziemlich unvermittelt gegen Ende des zweiten Jahrhunderts hervor. Der Grund dafür ist oben angedeutet worden[1].

War nun der Gedanke auf Herstellung eines Totenhauses gerichtet, so erklärt sich die starke Betonung der architektonischen Form und zugleich, daß ihre Ausschmückung durch Säulenstellungen, verkröpftes Gebälk und den oft durchbrochenen Sockel oder wenigstens eine niedrige Stufe der Ausschmückung der damaligen Wände durch Malerei parallel ging. Tatsächlich begegnet diese Form bei den ältesten christlichen wie heidnischen Säulensarkophagen. Als Beispiele für die ersteren diene der Sarkophag Nr. 174 aus dem Museo cristiano des Lateran, auf dessen antike Motive schon S. 117 aufmerksam gemacht ist. Hier wirkt die Pracht des architektonischen Rahmens fast erdrückend für die sich drängenden Figuren; zierlich ist das Gebälk ausgearbeitet, vor den Säulen steigen Ranken auf, welche sich teils aus einem Wurzelblatte, teils aus Vasen erheben, und die Basis umschlingt eine Lorbeergirlande. Wohl kaum bei einem andern christlichen Sarkophag ist der architektonische Rahmen der figürlichen Darstellung gegenüber so stark betont. Heidnische Sarkophage nehmen gleichen Teil an dieser Richtung. Einer der prachtvollsten, der Heraklessarkophag Torlonia[2], gehört in die erste Zeit des dritten Jahrhunderts. Ihm zur Seite tritt der florentiner Sarkophag im Palazzo Riccardi[3], den J. Strzygowski mit einigen andern Sarkophagen einem kleinasiatischen Kunstkreise zuschreiben möchte[4]. Auf das Bedenkliche dieser Hypothese macht mit Recht W. Altmann[5] aufmerksam, weil mit der Auffindung weiterer italischer Exemplare gleichen Stiles die auf die ganze Gruppe gebauten Schlüsse zusammenfallen müssen. Ein solches italisches Exemplar aber glaube ich, abgesehen von dem des Palazzo Riccardi, für dessen kleinasiatische Herkunft bis jetzt kein Beweis erbracht ist, in den beiden Langseiten eines Musensarkophags der Villa Borghese in Rom zu sehen[6].

---

1) Ich kann doch W. Altmann in seinem anregenden Buche: Architektur und Ornamentik der ant. Sk. (Berlin 1902) nicht beistimmen, wenn er S. 54 die Säulensarkophage auf das gesteigerte Prachtbedürfnis zurückführt, und meine, daß sich dieses zur Genüge auf den gewiß etwas älteren Girlandensarkophagen ausleben konnte. Dem Schönheitsbedürfnisse kamen diese sogar entschieden mehr entgegen.

2) Abb. C. Robert a. O., III, 1, T. XXXIVf., 126. S. auch W. Altmann a. O., 52f.

3) Mein Ant. Bildw., II, 105; Phot. Alinari, 3009.

4) Orient oder Rom (Leipz. 1901), S. 52.

5) a. O., 55.

6) Nr. LXXV.

Nicht diesem engeren Kreise angehörig, aber sicher zu den älteren heidnischen Säulensarkophagen zu rechnen sind die beiden Exemplare im Campo Santo von Pisa[1]), von denen der eine die statuarischen Bilder der Musen mit dem Verstorbenen, der andere die bekannten Gruppen römischer Ehesarkophage und die Dioskuren darbietet. Beide zeichnen sich durch die Betonung der architektonischen Gliederung aus. Der Dioskurensarkophag zumal zeigt den durchbrochenen Sockel und läßt die Figuren der Interkolumnien wie Statuen auf Basen vortreten, gewiß eine Erinnerung an den ursprünglichen Zweck der für Statuen geschaffenen Wandnischen. Der Musensarkophag schiebt zwischen der Nischenarchitektur und dem eine Kline bildenden Deckel als Bindeglied noch einen Eierstab ein. Dasselbe Bindeglied ist bei dem gewiß derselben Zeit angehörigen christlichen Säulensarkophage in S. Francesco in Ravenna (*F*) mit einem dorischen Kyma verziert, und unter der unteren Randleiste erhebt sich noch eine, wenn auch nicht allzu hohe Basis.

Dies dorische Kyma ist unbedingt ein Zeichen für die ältere Ornamentierungsweise. Es begegnet uns an einem pariser Girlandensarkophage, der in das erste, auf einem Marsyassarkophage Torlonia, der in das zweite Jahrhundert gehört[2]), verschwindet aber bei den späteren Sarkophagen. Das schlichte dorische Kyma macht dem effektvolleren lesbischen Platz. Über den ursprünglichen oberen Abschluß von *FL*, dem *F* nächstverwandten Liberiussarkophag, ist bei seiner Ergänzung nichts zu sagen. Das dorische Kyma war hier gewiß nicht zu finden. Der Sarkophag, der in allem auf derbere Formen ausgeht, schiebt sogar zwischen der profilierten Basis und der Randleiste noch eine dicke Lorbeergirlande ein — es ist ein letzter, bestimmter Nachklang an die architektonische Form der griechischen Sarkophage, deren vorbildlicher Einfluß in dem nach Osten offenen Ravenna sich entschiedener als irgendwo in Italien geltend gemacht haben muß.

Die späteren heidnischen wie christlichen Säulensarkophage verschmähen diese konstruktiven Zwischenglieder ganz. Verfolgt man nämlich die Entwickelung dieses Typus, so stellt sich heraus, daß mit dem Verfall der in den Interkolumnien angebrachten Figuren und Gruppen auch eine Verflachung des ganzen architektonischen Gerüstes Hand in Hand geht. Das Konstruktive der durch vorgesetzte Säulen belebten Wand wird allmählich zum rein ornamentalen, nichtssagenden Rahmen, der wie ein moderner »Passe partout« die einzelnen Szenen voneinander abzuheben die Aufgabe hat. Die Fülle der Bilder und Gruppen ist durchaus Hauptsache, die Säulenstellung hat jede architektonische Bedeutung verloren. Sie baut sich weder über einer gegliederten Basis auf, noch trägt sie ein abschließendes Gebälk. Von dieser rein äußerlich dekorativen Art ist die Mehrzahl der stadtrömischen christlichen Sarkophage vom Ende des dritten Jahrhunderts an und die vollständig von ihnen abhängigen südgallischen Exemplare, wie sie sich von Lyon an bis zur Rhonemündung, vor allem in Avignon, Arles und Marseille finden. Schon ein Blick auf die Abbil-

[1]) Meine Ant. Bildw., I, 41 (= Abb. Lasinio, Raccolta, T. CI u. f.) und 61 (= Abb. Lasinio, R., T. XLIII u. f.).

[2]) Der erstere bei C. Robert a. O., III, 1, T. I, 1; der letztere III, 2, T. LXVII, 205.

dungen der beiden hierfür wichtigen Werke LE BLANTS [1]) genügt, um unsere Behauptung zu erhärten.

Von dieser Art sind weder die beiden Sarkophage von S. Francesco noch der pisaner Dioskurensarkophag, die alle drei noch die ältere Form darstellen. Bei dem letzteren zumal ist das kaum zu bezweifeln. Das Relief seiner Schmalseiten mit der gesucht archaistischen Darstellung der Grazien [2]) paßt nur zum Charakter dieser Epoche. Der Musensarkophag von Pisa muß schon seines Deckels mit dem gelagerten Ehepaar wegen mit dem Achilleussarkophage des kapitolinischen Museums und dem Heraklessarkophag der Sammlung Torlonia in eine Zeit gesetzt werden [3]), und da nun die Haartracht der auf den Sarkophagdeckeln gelagerten Frauen — die Haartracht der Frau auf dem Heraklessarkophage ist in einer Zeichnung des Codex Coburgensis erhalten — unbedingt auf die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts zurückgeht, so folgt daraus, daß die Mode der Säulensarkophage noch um diese Zeit lebendig war [4]).

Freilich konnte diese Relation zwischen Mensch und Bauwerk nur eine vorübergehende Erscheinung sein [5]). Der Nischen- oder Säulensarkophag eignete sich nur für statuarische Figuren. Für die Schilderungslust des dritten Jahrhunderts reichte diese Form nicht aus. Wenn man bedenkt, wie unnatürlich sich die Figuren der Jünger Jesu auf dem prachtvollen Säulensarkophage im Museo cristiano des Lateran Nr. 174 zusammendrängen, wie jede sich bemüht wenigstens noch einen Teil von sich, und wäre es eine erhobene Hand, sehen zu lassen, wenn man bedenkt, wie unbequem eine fortlaufende Handlung hier darzustellen war, so begreift man, daß eine zusammenhängende Darstellung diese Architektur sprengen mußte. Die Säulensarkophage verschwanden daher bald und erhielten sich eigentlich nur in der christlichen Plastik, wo das Bedürfnis episch zu erzählen hinter dem Verlangen Einzelfiguren wie Christus und die Apostel um das »Haus des Toten« zu stellen fast ganz zurücktrat.

Die fortlaufenden, von Säulen getrennten Nischen verloren damit allmählich ihren prächtigen architektonischen Charakter. Anstatt zweier Stockwerke, wie beim Bassussarkophag, oder kostbarer mit Laub umsponnener Säulen genügte ein Stockwerk mit spiralförmig kannelierten, und nur selten noch ward das Interkolumnium als architektonisches Glied empfunden, wie in einem Sarkophag von Arles [6]), wo die für je einen Jünger bestimmte halbrunde Nische in sorgfältiger Quaderschichtung aufgemauert war. Die große Masse verzichtet darauf, den architektonischen Grundgedanken des »Totenhauses« so umständlich auszudrücken. Man strebte nach

1) Für die Sarkophage von Arles seine »*Étude sur les sarcophages* etc.« (Paris 1878), für die übrigen »*Les sarcophages chrétiens de la Gaule*« (Paris 1886).

2) S. Ant. Bildw., I, S. 31. — Der bei LASINIO a. O., T. XXV abgebildete Säulensarkophag mit Eroten ist im Campo Santo von Pisa nicht mehr vorhanden.

3) C. ROBERT, Sarkophage, II, 25 u. III, S. 144.

4) Den Säulensarkophag mit Heraklesarbeiten in der Villa Borghese setzt ROBERT a. O., III, 148 noch in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts.

5) W. ALTMANN a. O., 111.

6) Abb. LE BLANT, Étude etc., Pl. X.

Vereinfachung, und dies Streben gilt wieder für die heidnische wie christliche Sarkophagplastik.

Der reiche Christ hatte mit dem reichen Heiden den Geschmack für die Prachtfassade seines Totenhauses geteilt, nun teilte er mit ihm die Mode der Beschränkung auf einfachere Formen. Die Bedeutung der Halle blieb dieselbe. Und wie hätte er sich auch an der architektonischen Form stoßen können? Wird sich doch auch im bürgerlichen Leben das heidnische Haus vom christlichen nicht unterschieden haben! Der Sarkophag blieb darum doch das Totenhaus; nur die Bewohner zogen aus, und wo früher die Musen den Verstorbenen in ihren Kreis aufnahmen, da war jetzt Christus und seine Jünger eingezogen, die Gemeinschaft der Heiligen, die der Verstorbene im Jenseits zu finden hofite. Es kann nicht anders sein: Die architektonisch und stilistisch verwandten Säulensarkophage gehören ein und derselben Zeit an, gleichviel, ob ihre Darstellung heidnisch oder christlich ist. Die Kunstgeschichte, die den Zusammenhang der Kunstformen aufdecken will, hat nach der Konfession nicht zu fragen. Übrigens vollzog sich wohl nirgends der Übergang vom Heiden- zum Christentum glatter. Vor der Majestät des Todes schwanden die Gegensätze — leichter, als wenn einige Jahrhunderte später ein antiker Tempel zu christlichem Gebrauche neu geweiht wurde.

Der Begriff der Himmelshalle wird als solcher ausdrücklich von der christlichen sakralen Poesie aufgenommen:

»*Hunc cito sideream raptum omnipotentis in aulam*
Et mater blanda et frater sine funere quaerunt«,

so rufen Mutter und Bruder dem Verstorbenen auf einem Sarkophagdeckel in Arles nach[1]). Das ist nicht rhetorische Phrase, der Ausdruck verrät, daß die sinnliche Anschauung vom Aufenthalt der Toten bei Christen wie Heiden gleich lebendig war.

2.

So war also der Säulensarkophag nur eine Richtung der Mode. Die Schilderungssucht des dritten und vierten Jahrhunderts fand bald kein Genüge mehr daran. Für den immer weiter herandringenden Stoff der christlichen Heilsgeschichte war der gebotene Raum zu eng. Auch die heidnische Darstellung hatte die Interkolumnien gesprengt. Sie reichten wohl für statuarische Bildungen, für Musenfiguren und Heraklesgruppen, für Bilder der Jahreszeiten oder Repräsentationsfiguren der römischen Familie aus, aber sie stellten dem Bedürfnis, in der Darstellung mythologischer Szenen ein Unterpfand des Unsterblichkeitsglaubens zu besitzen, wie ihn die wieder erblühenden Mysterien belebten, Schwierigkeiten entgegen. Diese Schwierigkeit war für den heidnischen wie christlichen Bildhauer ganz gleich gegeben.

Wollte man die Vorstellung der Himmelshalle oder des Palastes des Toten festhalten, so galt es, auf den erzählenden Bilderschmuck verzichten. Die architektonische Form des Säulensarkophages beschränkte sich demnach bald auf die Hervorhebung nur einer Säulenädikula, die man meist rechts und links von einem durch Rundbogen

[1]) Musée lapidaire, nördliche Seite, dritte Halle r. — Abb. Le Blant, Les sarcophages etc., pl. X, 1 zu p. 32.

verbundenen Säulenpaar flankieren ließ. Es ist klar, daß auch damit der Gedanke an die Palastwand der Totenwohnung nicht aufgegeben war. Sie findet sich in gleicher Weise bei Heiden und Christen bis ins sechste und siebente Jahrhundert hinein, so daß ohne die Hilfe von Inschriften oder Symbolen oft gar nicht zu entscheiden ist, ob wir einen heidnischen oder christlichen Sarkophag vor uns haben. Diese Beschränkung auf eine nur dreifache Gliederung der Sarkophagvorderwände war die natürliche Reaktion gegen die Überladung mit Bildwerk. Man hat letzteres geradezu mit einem bunten, über den Sarkophagkörper geworfenen Teppich verglichen, und dieser Vergleich kennzeichnet allerdings das Verfahren als etwas architektonisch Unorganisches: der Gedanke an die Unsterblichkeit, welche die bildliche Darstellung gewährleistete, erschien jetzt der Zeit wichtiger. Die äußere Gestalt des Totenhauses war mit diesem »bunten Teppich« fast aufgehoben, aber es ist wichtig wieder zu bemerken, daß auch diese Entwicklung bei dem heidnischen wie christlichen Relief ganz dieselbe ist.

Übrigens empfahl sich jene einfachere architektonische Gestaltung besonders für Ehesarkophage: der Mittelraum mit seinem Giebeldach wurde oft für die Inschrift freigelassen, und die beiden oben durch einen Archivolt abgeschlossenen Seitenhallen waren wohl geeignet, das Bild links der Frau, rechts des Mannes aufzunehmen. Auch an die Fertigkeit des Steinmetzen stellte dieses Schema nur geringe Ansprüche, und so erhielt es sich bis in die letzten Jahrhunderte der absterbenden Kunst. Der unter dem Goten Theodorich lebende Kammerherr Seda bediente sich noch im sechsten Jahrhundert dieser Anordnung auf seinem Sarkophage[1]). Es scheint, daß die Christen an ihr um so lieber festhielten, als man dadurch den Eindruck dreier Kircheneingänge, des Hauptportals in der Mitte und zweier rundbogiger Seitenportale hervorrief. Der sog. Honoriussarkophag[2]) — wohl richtiger Honoriasarkophag — im Mausoleum bietet ein schönes Beispiel solcher Kirchenfassade, wie sie sich übrigens besonders häufig in Syrien findet[3]). Wo aber hätte der christliche Bildhauer ein passenderes Vorbild für seine »Himmelshalle« finden können als bei diesem Typus irdischer Gotteshäuser?

Daß es sich dabei übrigens niemals um eine bloß prunkvoll dekorierte Wand handeln konnte, wie man in rationalistischer Verblendung hat glauben wollen, sondern auch der christliche Bildhauer zunächst bei seinen Säulensarkophagen auf die Darstellung einer Palastfassade ausgegangen sein muß, das beweisen noch Sarkophage,

1) S. Kat. 20. S. II, 12, Der Marmorarius Daniel.

2) Kat. 3.

3) S. z. B. die Südfassade von Kalat Seman bei M. DE VOGÜÉ a. O., 141. An sich ließe sich freilich denken, daß jene abgekürzte Hallendarstellung auch aus der hellenistisch-römischen Palastfassade hervorgegangen sein könnte, zumal da der Typus der durch Pfeiler und Nischen geteilten, durch den Wechsel von Giebel und Rundbogen ornamentierten Wände dem ganzen römischen Reiche gemeinsam war. Tatsächlich begegnet dieser abgekürzte Typus bei Sarkophagen Oberitaliens von Spalato (Monastirine) bis Modena (Ant. Bildw. i. Oberit., V, 847), aber gewisse Einzelheiten des ravennatischen Sarkophages, auf die schon BR. SCHULZ aufmerksam machte (Jahrb. d. arch. Inst., 1906, 229ff.), z. B. die Zwickel füllenden Rosetten, die an der Fassade von Kalat Seman wieder begegnen, lassen doch den Zusammenhang zwischen Ravenna und Syrien als näher liegend erscheinen.

wo sich über dem verkröpften Architrav ganz deutlich das Ziegeldach des Hauses ausbreitet[1]). Der bloße Schönheitssinn konnte unmöglich zu solcher Andeutung führen. Daß aber auch der Begriff des »Himmelspalastes« dabei erstrebt ist, bestätigt unzweideutig das Haupt des Uranos, welches mit halbkreisförmig wallendem Schleier zu Füßen des in der Mitte thronenden jugendlichen Christus auftaucht. Das Motiv ist natürlich der Antike entlehnt[2]), und schon aus diesem Grunde müssen die Säulensarkophage mit dem auf dem Himmelsgotte thronenden Christus als einem älteren Typus zugehörig bezeichnet werden[3]).

Nun aber beweist jene Vorderseite des Honoriussarkophages, daß wirklich die Kirchenfassade zur Himmelshalle geworden ist. Die beiden Kreuze, welche aus den Seitenportalen heraussehen, könnten noch als Kirchenschmuck gedeutet werden, für die Mittelhalle ist das ausgeschlossen, denn hier erscheint der Paradiesberg mit seinen Strömen, und am Kreuze Christi picken Tauben. Naschende Vögel auf antiken Grabdenkmälern sind etwas ganz Gewöhnliches; daß sie meist ornamental wären[4]), möchte ich nicht behaupten. Zwar, als landschaftliche Staffage gedacht, als Schmuck von Hausgeräten liegt gewiß kein Zwang zu symbolischer Auffassung vor, wo aber der Vogel die Stätte des Todes umflattert, da kann er kaum seinen symbolischen Charakter verlieren. Nicht um ein Haustier handelt es sich hier. Der leichtbeschwingte Vogel ist das Bild der Seele[5]). Vögel auf Grabsteinen können nicht gut etwas anderes als die Seele bezeichnen. Es leugnen dünkt mich so viel, wie wenn jemand Löwen in einer Jagddarstellung »ornamental« auffassen wollte.

Die Vorstellung des Seelenvogels durchdringt das ganze Altertum, von den Ägyptern an, wo die Vogelgestalt der Seele unumstößliches Axiom war[6]). Auf einem Grabrelief des neuen Reiches (j. im Berliner Museum) sitzen neben einer Dattelpalme mit Früchten zwei Tote als Vögel und trinken von einem Teiche. Das Zeichen der »Seele« sichert diese Deutung[7]).

So hielt dies Symbol auch seinen Einzug in die christliche Kunst. Wir sehen die Taube in der Hand des verstorbenen Mädchens auf einem christlichen Kinder-

---

1) So auf einem Sk. in Arles bei Le Blant, Étude sur les sarc. chr. (Paris 1878), Pl. IV.

2) So setzt Zeus seine Füße auf den wallenden Schleier des Uranos auf dem Parissk. der Villa Medici in Rom. (Robert, Sark. II, V, 11 zu p. 15a), so setzte schon die Statue des Kapitol. Jupiter den einen Fuß auf die Himmelskugel (Monum. d. Inst. arch., V, XXXVI).

3) S. Gesetzes- und Schlüsselübergabe, S. 211. Mit dieser architektonischen Anlage der Sarkophage läßt sich die Grabtafel (Sk.-Vorders.?) aus S. Valentino in Terni (Röm. Quartalschr., 1893, XIX = Wittig, Altchr. Sculpt. d. Campo Santo in Rom — 1906 — Taf. 5, 2) vergleichen. Ich kann auch in ihr nur die dreitorige Vorderseite der Himmelshalle erkennen, nicht eine Stadtmauer, wie Wittig meint; zu dieser würde der aufgeraffte Vorhang wohl schlecht passen, wie auch die beiden Heiligen Agape und Domnina ihren Platz als Oranten besser im Himmel finden. Auch de Rossi dachte an »die ewigen Gezelte, versinnbildlicht durch Zelttuch und Tore«.

4) S. S. 171.

5) Vgl. S. Rohde, Psyche², I, 230; G. Weicker, Seelenvogel (Leipz. 1902), I, 21, 26, 85.

6) S. Ad. Erman, Ägypt. Religion (Berl. 1905), 88.

7) Berliner Museum, Nr. 7322 u. sonst. S. ausführl. Verz. d. ägypt. Altert. (Berlin 1899), S. 150.

sarkophag von Ravenna; fast noch in ganz antiker Weise[1]). Es kann auch da nichts anderes als die verwandelte Seele bedeuten. Ich glaube nicht, daß man dies Tiersymbol mit der biblischen Erzählung von der Friedensbotin nach der Sintflut genügend erklärt. Diese Taube war nur eine, wie es die des heiligen Geistes bei der Taufe Christi war. Hier aber handelt es sich stets um Taubenpaare oder Taubenschwärme. Zumal in Ravenna muß diese Vorstellung von den Tauben als Seelenvögeln lebendig gewesen sein. Sie fehlen nie in einer Paradieseslandschaft und umflattern hier die Heiligen, d. h. Seligen; 128 Tauben umschwärmen allein die heiligen Gestalten von S. Apollinare Nuovo, und die Wahl ravennatischer Erzbischöfe durch Tauben ist ein ganz bekannter Zug der örtlichen Legende[2]). Wie wäre das möglich, wenn die Taube hier nur Symbol des Friedens wäre und nicht viel mehr der übersinnliche Wundervogel, der in die Geheimnisse des Jenseits blicken kann?

Also Geister der Seligen sind es, die auf den Kreuzesarmen unseres Sarkophages sitzen und damit den Ort endgültig zur Halle des Paradieses machen. Es ist die Seele, die als pickende Taube aus dem Kreuze Christi[3]) ihr Leben zieht[4]). So muß sie von der Kunst schon eine geraume Zeit dargestellt sein. Sonst könnte PAULINUS v. NOLA (ep. XXXII, 14 = Opp. I, 284) nicht sagen:

»*quaeque super signum resident caeleste, columbae*
simplicibus produnt regna patere dei . . .
nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas
si vigeat puris pax tua pectoribus.«

Mit den am Kreuze pickenden Tauben sind natürlich die an einem Kranze pickenden Tauben ganz gleichbedeutend, und von hier aus wird auch der Vorgang der vom Wasser des Lebens auf Grabdenkmälern nippenden Tauben ganz verständlich.

Für gewisse sepulkrale Darstellungen mochte freilich auch das Motiv der drei Portale noch zu unbequem erscheinen, und wo z. B. wie in Ravenna die *Maiestas Domini*, vielleicht gar durch einige Apostelfiguren erweitert, den Mittelpunkt der Sarkophagvorderseite bildete, da begnügte man sich schließlich mit einer Andeutung der Himmelshalle durch Ecksäulen oder Pfeiler, die durch einen Gebälkstreifen verbunden waren. Im Grunde blieb man auch dabei noch bei der antiken Gewohnheit; wir sahen ja, wie auch beim griechischen Grabstein zwei Antenpfeiler zur Andeutung des Heroons genügen mußten. Die Vorstellung der Himmelshalle ergab sich auch

---

1) Kat. 31.

2) J. P. RICHTER, Ravenna, 63, A. 2.

3) Diesem ξύλον τῆς ζωῆς, wie es die Monzeser Ölampullen nennen.

4) Wie GOLDMANN a. O., 21 hier an eine »Symbolisierung der Person Christi« denken kann, ist mir unerfindlich. Übrigens bezeichnet die von ihm angezogene Stelle aus PRUDENTIUS, Kathem., III, 166 Christus nur in einem poetischen Vergleiche als Taube, vor welcher der blutgierige Adler zurückweicht. Die Taube ist bei PRUDENTIUS, Perist., III, 161ff. geradezu die Seele, welche in dieser Gestalt aus dem Munde der Märtyrerin fliegt. Auf diese Stelle, nicht auf jene, hätte sich Goldmann berufen sollen. Vollends verworren aber wird die Vorstellung, wenn man mit ihm annehmen wollte, daß die Darstellung der am Kreuze pickenden Taube den Vorgang der Kreuzigung (!) symbolisch wiedergebe.

so noch von selbst, denn wo anders hätte die Gemeinschaft der Heiligen und die Erscheinung Christi in ihrer Mitte sich offenbaren können, als eben in der Halle des Himmels, die jetzt die Wohnung des Toten geworden war?

Übrigens hatte sich mit dieser Vorstellung der Himmelshalle, bevor sie zu jener abgekürzten, fast nur noch andeutenden Form überging, eine andere verbunden, die des himmlischen Jerusalems, und auch dafür fehlt es nicht an Beispielen unter den Sarkophagen. Jene überirdische Stadt war nach der Offenbarung Johannis nach jeder Himmelsrichtung mit drei Toren (!) versehen, und überstrahlte durch die Pracht und Kostbarkeit des Materials alle irdischen Bauten. Zwei Sarkophage in Mailand[1]) bezeichnen diese Mauer des himmlischen Jerusalems, vor welcher Christus mit den Heiligen Platz genommen hat, durch Toröffnungen und einen Zinnenkranz in ganz unzweideutiger Weise[2]). Eine Probe dieser Darstellung, und vielleicht auf dieselbe Vorlage zurückgehend, befindet sich auch im Museum von Ravenna (Nr. 48/49). Die gute Arbeit läßt den fragmentierten Zustand des Reliefs um so mehr bedauern, weil dasselbe bis jetzt fast der einzige Vertreter jener Richtung der Sarkophagplastik in Ravenna ist, welche sich in figurenreichen Darstellungen gefällt, wie sie das dritte Jahrhundert liebte. Die einseitige Vorstellung von der symbolisch-ornamentalen Plastik ravennatischer Sarkophage ist schon aus diesem Grunde zurückzuweisen.

3.

Der Hadespalast der Heiden hatte sich zu der Himmelshalle der Christen umgewandelt. Sollte das Bild des Elysiums nicht ebenso in den Kreis christlicher Vorstellungen eingedrungen sein? Die christliche Sepulkralpoesie wenigstens verbindet beide Vorstellungen in ganz unzweideutiger Weise miteinander und schöpft auch hierbei aus dem Vorrat heidnischer Vorstellungen. Noch in der aus der Mitte des fünften Jahrhunderts stammenden Grabschrift des h. Hilarius[3]) im Musée lapidaire von Arles liest man die Verse:

»angelicasque domos intravit et aurea regna,
divitias, paradise, tuas, fragrantia semper
gramina et halantes divinis floribus hortos
subiectasque videt nubes et sidera caeli.«

Dieser von Blumen und Kräutern duftende Paradiesesgarten, was bedeutete er anderes, als wenn Vergil in dem

»odoratum lauri nemus«

die Seligen ihren Reigen aufführen läßt?

Wenn sich aber auch in so verhältnismäßig später Zeit die christliche Dichtung darin gefallen konnte, das selige Dasein im Paradiese mit den Farben des heidnischen Elysiums auszumalen, dann wird die bildende Kunst auch keinen anderen Weg eingeschlagen haben. Sie schloß sich zunächst ganz eng an die heidnische Darstellung

[1]) Abb. Garrucci a. O., 328, 1—3; 329, 1.

[2]) Übrigens verrät das Zickzackornament über dem Torbogen syrischen Einfluß. Vgl. den Zickzackarchivolt von Safâ in Syrien bei M. de Vogüé a. O., pl. 24.

[3]) CIL, XII, 949, b.

des Elysiums an. Dieser galt der Lorbeerbaum mit seinem würzigen, die Luft reinigenden Duft als besonders bezeichnend dafür. Auf die Vorstellung Vergils war oben hingedeutet; aber schon Stesichoros pries die »schattigen Lorbeerhaine der Seligen«[1]. Inschriftliche Belege für dieselbe Vorstellung aus späterer Zeit sind nicht selten[2]. Diese zarten Lorbeerbäumchen begegnen uns denn auch überaus häufig auf heidnischen Sarkophagen des zweiten und dritten Jahrhunderts, und auch die Jagdszenen dieser Sarkophage nehmen dieselben Formen des Lorbeerhaines im Elysium an[3]. Bei Musendarstellungen pflegt man Lorbeerhaine als Helikon oder Parnaß zu bezeichnen, aber auch diese fallen für die mythologische Vorstellung mit dem Orte der Seligen zusammen.

Auf einem Kindersarkophage des Museo Chiaramonti im Vatikan, der für einen jungen T. Junius Severianus bestimmt war[4], beschäftigen sich Eroten damit, Waffen herbeizuschleppen, teils eine große Lanze, teils einen Helm, den sie auf ein Postament gehoben haben. Die sepulkrale Beziehung der Handlung liegt natürlich darin, daß Eroten[5], als Spielgenossen des ins Elysium aufgenommenen Toten, der Lieblingsneigung des römischen Knabens, dem Waffenspiel im kleinen, auch im Elysium nachgeben, wie Vergil sagt[6]:

»*quae gratia currum*
armorumque fuit viro . . . .
. . . . eadem sequitur tellure repostos.«

Der Ort der Handlung aber wird durch einen zwischen dem ersten und zweiten Eroten dargestellten Lorbeerbaum als das Elysium gekennzeichnet[7].

Diese Gewohnheit ward nun von den christlichen Sarkophagen ohne weiteres übernommen. Ihre Bäumchen sind von ganz derselben naturalistisch andeutenden Art, ihre lanzettförmigen Blätter und die am Stamm unten meistens geplatzte Rinde weisen auf den gleichen Werkstattbetrieb. Denn daß es konfessionell getrennte Werkstätten gegeben hätte, wird niemand annehmen wollen. Die Bäumchen dürfen daher unbedenklich als »Paradiesesbäume« bezeichnet werden, und die Sarkophage, auf denen sie uns begegnen, kennzeichnen sich schon dadurch als eine ältere Gruppe. Hierhin gehört z. B. der Kindersarkophag von Ravenna[8], ein Sarkophag aus La

1) Anthol. lyr. (Bergk), Stes., 8, 5 f.

2) Vgl. Fr. Buecheler, Anthol. lat., II, 525 und CIL, VIII, 7854:
»mi volucres hic dulce canent viridentibus antris
hic viridat tumulis laurus prope Delia nostris.«

3) Vgl. den Sarkophagdeckel im Museo profano des Lateran mit den Ödipusszenen (Abb. Mon. d. Inst., VI/VII, 68) und ebenda den Deckel des Hippolytossarkophages mit der Löwenjagd (Benndorf u. Schoene, S. 271, 394) = Photogr. Parker, 2889.

4) Abb. W. Amelung, Die Sculpt. d. Vat. Mus. (Berlin 1903), I, T. 40, 184.

5) Über ihre sepulkrale Bedeutung s. E. Petersen, Ann. d. Inst., 1860, 404 ff.

6) Aen., VI, 653 ff. Vgl. über das Soldatenspielen der Kinder Birt, in der Tägl. Rundschau, 1874, 38, 5 und desselben »de Amorum in arte ant. simulacris« (Marb. 1892), p. XXVI.

7) Ob in dem zweiten Eroten v. l. wegen seines größeren Kopfes der verstorbene Knabe selbst hat dargestellt werden sollen, wage ich nicht zu sagen. Die Beschreibung As. genügt dafür nicht. Der Lorbeerbaum ist in der Beschreibung überhaupt nicht erwähnt.

8) Kat. 31. Abb. 51.

Gayole in Brignolles[1]), ein dritter aus S. Maria Antiqua in Rom[2]), ein vierter im Museo cristiano des Lateran[3]) u. a.

Aber hierbei blieb der christliche Bildhauer nicht stehen, vielmehr entwickelte sich bald aus jenen spärlichen Lorbeerbäumchen ein phantasievoll gestalteter Hain, der gleichsam den Säulenbau der Himmelshalle nachahmte. Ein besonders schönes Exemplar solcher »Baumhallen« als Bild des Paradieses befindet sich im Museum von Arles[4]). Die in durchbrochener Arbeit dargestellten Baumkronen gewähren sogar von der Seite einen Durchblick, und diese virtuose Technik dürfte kaum noch im vierten Jahrhundert ausgeübt worden sein. Die ganze Erfindung muß natürlich als ein Seitenstück zu den Hallensarkophagen der christlichen Kunst gelten und wurde wie diese nur benutzt, um einen Rahmen für die Einzelszenen der Heilsgeschichte zu haben. Die hohen Anforderungen aber, welche die Erfindung dieses »Baumhallenmotivs« an die Technik stellte, läßt es begreiflich erscheinen, daß sie im vierten Jahrhundert fallen gelassen wurde. In Ravenna läßt sie sich überhaupt nicht belegen.

Ein arg zerstörtes Relief im Museum — Kat. 49 — bringt zwar in einer Reihe von Bäumen den Paradiesgarten zur Anschauung, aber diese Bäume sind ganz in den Hintergrund gerückt und ragen nur noch raumfüllend mit der Krone hervor. Immerhin lag doch in ihrer naturalistischen Bildung noch ein Zusammenhang mit der hellenistischen Reliefbildnerei. Auch jene Baumhallen des Sarkophages in Arles konnten noch als Lorbeerbäume gelten; nun aber legt das immer entschiedener vordringende Christentum Wert auf Gebilde, bei denen sich eine symbolische Beziehung zum Christentume ergab, den Weinstock und die Palme[5]). Schon in der Entwickelung des Lorbeerhaines zu einem mit Bäumen und Blumen bestandenen Garten, mit Palmen und fließendem Wasser, belebt von Vögeln, wie Pfauen und Tauben, die von dem sprudelnden Naß schöner Vasen nippen, ging die christliche bildende Kunst über die heidnischen Darstellungen des Elysiums hinaus, die sich meist andeutend mit einigen Lorbeerbäumen begnügt hatten.

Das Christentum mußte schon zum Ersatz der dem heidnischen Bildner zu Gebote stehenden elysischen Freuden, wie Jagd, Gelage und dionysisches Schwärmen, auf Verschönerung wenigstens der Örtlichkeit des Paradieses bedacht sein, und die nächste Anleihe konnte dazu aus den irdischen Prachtgärten der Großen gemacht werden. Aber religiöse Vorstellungen wie die vom Garten Eden taten das ihrige, um diese Richtung zu begünstigen. Auch hier gab es »allerlei Bäume, lieblich anzusehen und gut zu essen« — für den Orientalen muß man wohl in erster Linie an die Früchte tragenden Palmen denken —, auch hier flossen Ströme, und die

[1]) Abb. 52.

[2]) Abb. 53.

[3]) Abb. 54.

[4]) Dritte Halle der Nordseite. Abb. Le Blant, Étude etc., Pl. V. — Verwandte Sarkophage in Narbonne (Abb. Garrucci a. O., V, 318, 5) und Paris (Abb. Garrucci, 319, 1).

[5]) Die Palme findet sich übrigens schon auf einem Musensarkophag der Villa Medici (Abb. Annali d. Inst., 1871, Tav. d'agg. E, b), welcher zu einer verhältnismäßig älteren Gruppe gehört. S. Trendelenburg, ebenda, 36ff.

Kunst setzte neben dem Paradiesesberg bald die Darstellung des viergeteilten Stromes ein, obwohl nach der Überlieferung sich der Strom ja erst nach der Bewässerung des Paradieses teilte[1]).

Diese jüdische Vorstellung des Paradieses und die christliche des himmlischen Jerusalems, der Stadt Gottes, erwuchsen eigentlich aus verschiedenen Wurzeln, aber in ihrer symbolischen Bedeutung für die Hoffnung auf Unsterblichkeit fielen sie doch zusammen. Schon die altjüdischen Propheten hatten auf den Zusammenhang hingewiesen, und die christlichen Apokalypsen nahmen den Gedanken wieder auf[2]).

Wenn Christus durch sein Heilswerk das »Paradies« wiedergewonnen hat, wird er auch die neue Gottesstadt Zion wieder aufbauen, wo der Gestorbene die Gemeinschaft der Heiligen zu finden hofft. Eben weil dieser Gedanke für den Sterbenden tröstlich ist, können wir die Paradiesesvorstellungen von vornherein auf christlichen Sarkophagen erwarten, ja sie mußte diesen ihren eigensten Charakter aufprägen, und die ravennatischen Sarkophage haben ihm vor allen Ausdruck gegeben.

Was die Ausgestaltung der Paradiesesvorstellung betrifft, so kam noch der Ausspruch der johanneischen Apokalypse dazu, wenn dem Seligen »die Früchte vom Baume des Lebens« verheißen werden, und wenn einmal ganz deutlich von den »Lebensbäumen zu beiden Seiten des Wassers mit ihren zwölf Früchten und köstlichen, heilkräftigen Blättern« geredet wird[3]).

Indem nun die zeitgenössische Dichtung dieses Wasser mit den vier Paradiesesströmen gleichsetzte, gewann sie zugleich mit dem Paradiesesberg einen Mittelpunkt für die Fantasie, der sich mit der fortlaufenden Baumreihe nicht mehr vertrug[4]). Paradiesesberg, oft als Standpunkt des Lammes ausgezeichnet, als Quelle der vier Ströme des Lebens, und eine Palme jederseits, das wurde nun auch für die bildende Kunst das eigentliche Zeichen des Paradieses. Die Dichtung fixierte die volkstümliche Vorstellung. Daß der Syrer Ephräm († 378), der das Paradies in zwölf Gedichten besang[5]), mit seinen Vorstellungen die bildende Kunst beherrschte, ist nachgewiesen worden[6]). Die Vorstellung von den Frucht tragenden Palmen des Paradieses findet sich auch bei Ambrosius († 397), der einen Kranz erbaulicher Betrachtungen daran knüpfte[7]). Prudentius († 405) lenkt sogar in einem Tischgebet den Gedanken

---

1) F. Delitzsch, Wo lag das Paradies? (Leipz. 1881), 9ff.; 45ff.

2) Gunkel, Genesiskommentar (Göttingen 1901), 32. — Vgl. auch dessen Schöpfung und Chaos, 87, 11, 367—71.

3) Joh. 22, 1. Vgl. über diesen ganzen Vorstellungskreis W. Staerk, Üb. d. Urspr. d. Grallegende (Tübingen-Leipz. 1903), 30f.; 30, A. 1. — Paradiesbeschreibungen der apokr. Literatur bei Borberg, Die apokr. Evangel. (Stuttg. 1842), 637 u. 339, A. 31; Edg. Hennecke, Altchr. Malerei (Leipz. 1896), 197.

4) Er spielt schon in der althebräischen Überlieferung eine Rolle. Der Prophet Hesekiel spricht 28, 13ff. von dem heiligen Berge im Lustgarten Gottes, und dieses Bild erhält sich in der späteren jüdisch-christlichen Poesie. Vgl. Gunkel, Schöpfung und Chaos, 148 und Genesiskommentar (Göttingen 1901), 31, A. 6.

5) Uhlemann in der Zeitschr. f. hist. Theologie (Leipz. 1832), 127—318.

6) G. Voss, D. jüngste Gericht etc. (Leipz. 1884), 66ff.

7) Vgl. Corp. script. eccles. lat. (Vindobonae 1897), Vol. XXXII, 266.

auf den Paradiesesberg mit seinen vier Strömen [1]), und Paulinus von Nola († 431) malt die Szenerie dieses Paradiesesberges ganz geflissentlich aus[2]).

Die Berechtigung, das Paradies unter dieser Vorstellung auf Sarkophagen darzustellen, ergab sich aber nicht nur aus ihrer allgemeinen Verbreitung in der Poesie wie im Volksbewußtsein, sie lag vielmehr genau so gut in dem sepulkralen Zwecke des Bildwerkes wie die Darstellung der Himmelshalle. Die Erwähnung des Paradieses begegnet uns daher in Sterbegebeten[3]), wie im Hymnus auf die Totenfeier bei Prudentius[4]). Der Gemeinschaft der Heiligen teilhaftig zu werden, das mußte der letzte Gedanke des Sterbenden sein[5]). Wo aber anders war der Ort ihrer teilhaftig zu werden, als eben im Paradiese, das nun auf Sarkophagen zum Unterpfand für den Glauben an die Unsterblichkeit ward?

Die Bestandteile dieser Paradiesesdarstellung sind bereits genannt; je einfacher sie gehalten wurde, desto klarer ward die Vorstellung; der Berg mit den Flüssen und die Früchte tragenden Palmen, sie waren schon nach der johanneischen Vorstellung dabei unentbehrlich. Es ist unter diesen Umständen schlechterdings ausgeschlossen, in den Palmen bloß Dekorationsstücke zu sehen, und der rationalistische Standpunkt Ad. Hasenclevers[6]) dürfte heute wohl kaum noch Beifall finden. Die Palmen blieben, sobald sie einmal den antiken Lorbeerhain verdrängt hatten, das Zeichen des Paradieses, so gut wie der Berg und die vier Ströme. Im Laufe der Jahrhunderte wechselte ihre Form, der Gegenstand blieb derselbe. Die Palmen des Museumssarkophages[7]) geben noch natürlich gebildete, unregelmäßig geformte Stämme wieder, die sich unter ihrer Last zu krümmen und zu biegen scheinen, es ist noch ein Nachklang althellenistischer Kunst. Die Palmen des sog. Konstantiussarkophages im Mausoleum der Galla Placidia[8]) sind um die Mitte des fünften Jahrhunderts von einem Künstler geschaffen, der noch einmal im Dienste höfischer Kunst mit Bewußtsein auf die Vorbilder antiker Schönheit zurückgriff, die Entwickelung der Kunst überspringend, darum auch vereinzelt blieb (S. 253); aber die stilisierten Bäume des Rinaldosarkophages im Dom[9]) sind erstarrte Gedankenbilder, Symbole, keine Wirklichkeit. Und dieselbe Wandlung macht der Paradiesesberg durch, vom natürlichen Gestein zum symmetrisch bearbeiteten und mit kunstvoller Platte belegten Symbol einer Felsbasis. Der Dekorationstrieb nahm neue Formen auf, Weinlaub, Lilienranken, Fruchtborten — die Palme verdrängten sie nicht: sie war also mehr als »Dekorationsstück«: das unbedingte Symbol des Paradieses.

1) Kathemer III, 101.

2) Im 32. Briefe an Severus, Corp. script. eccles. lat. Vol. XXVIIII, 286, 19.

3) Vgl. das pseudocyprianische Gebet in der äthiopischen und arabischen Version bei Basset, Apocr. éthiopiens VI, 38ff.

4) Cathemer, X, 160ff. (ed. Dressel).

5) J. P. Kirsch, Die Lehre von der Gemeinsch. d. Heil. (Mainz 1900), 30 u. Schluß.

6) Vgl. dessen Buch »Über den altchr. Gräberschmuck« (Braunschweig 1886), 90f., wo die Darstellung des Paradieses grundsätzlich abgelehnt wird. Vgl. Röm. Quartalschr. I (1887), 275ff. (Kirsch), K. Michel, Gebet und Bild (Leipz. 1902), 59 u. Hennecke a. O., 6ff.

7) Kat. 49.

8) Kat. 1.

9) Kat. 13.

Und als solches ist sie auch da aufzufassen, wo je eine Palme aus den beiden seitlichen Portalöffnungen heraussieht, wie auf einem Sarkophag an der inneren Westseite von S. Apollinare in Classe[1]. Hier liegt offenbar eine Verschmelzung von Himmelshalle und Paradiesesgarten vor; aber die Darstellung geht geflissentlich jeder Nachahmung der Wirklichkeit aus dem Wege. Über die beiden Mittelportale ragen Lorbeerzweige — eine letzte Reminiszenz aus der Antike — hervor, nach deren Beeren Tauben picken. Diese selbst stehen auf künstlichen Verbindungsleisten der Archivolte, aber auch diese Leisten sind konstruktiv wertlos, sie sollen nur einen Standpunkt für die Tauben, diese Abbilder der Seligen, bilden[2]. Der Gedanke muß über alle natürlichen Unmöglichkeiten hinweghelfen, und dieser Gedanke will eben nur in der allerbestimmtesten Weise die Örtlichkeit bezeichnen, wo sich im Paradiesgarten die Himmelshalle zeigt. Ja, auf dem sog. Honoriussarkophag des Mausoleums[3] scheint sich das mittlere Hauptportal zu öffnen, und wir sehen in dieser Öffnung das Lamm vor dem Kreuze auf dem Paradiesesberge stehen[4]. Das ist keine Wirklichkeit, das ist eine Vision, wenn man will, Symbolik, aber diese Symbolik ist mit nichten eine willkürliche Spielerei, die Bilder reden zu dem Gläubigen eine ganz bestimmte Sprache: es ist das Paradies mit seiner Himmelshalle und seinen Symbolen der Erlösung, dem Kreuze, dem Lamm, den Quellen des Lebenswassers.

Dies köstliche Wasser, für den Orientalen zumal der Inbegriff aller Erquickung, das »*refrigerium*« der christlichen Inschriften[5], führte nun zu einem letzten fruchtbaren Motiv später Paradiesesvorstellungen. Indem man nämlich diesen Ort der Erquickung als von kühlem Wasser durchströmt dachte, entschloß sich der bildende Künstler, dies Wasser in schönen Vasen zu sammeln, aus denen durstige Tiere nippten, welche den Park bevölkerten, stolze Pfauen, Tauben oder Hirsche, welche nach dem Worte des Psalmisten »nach frischem Wasser schreien«. So letzteres auf der Rückseite des Pignattasarkophages im Braccioforte. Die Antike hatte auch hier wieder vorgearbeitet, wie sich denn gelegentlich auf Sarkophagrückseiten Löwen um eine Vase gruppiert finden[6]. Es lag nun nahe, Blumenzweige in die Vasen zu stellen, und diese Zweige, Weinlaub oder Lilienstengel, überzogen bald den leeren Raum mit phantasievollen Ranken. Der Sarkophag des Erzbischofs Theodoros[7] und die Rückseite des Magiersarkophages bilden hervorragende Beispiele dafür. Daß auch hier von einem äußerlichen Schmuck nicht die Rede sein kann, das beweist

1) Kat. 74.

2) Es ist möglich, daß auch die nach Kränzen oder umgestürzten Fruchtkörben über den Säulen der Himmelshalle pickenden Vögel auf diese Vermischung von Halle und Garten zurückgehen, doch wird das Urteil schwankend, da sich diese Motive auch auf heidnischen Sarkophagen finden. Daß sie übrigens auf letzteren ebensowenig rein ornamental sind, wie auf den christlichen, davon bin ich überzeugt. Beispiele dieser Gattung bei Garrucci a. O., 317, 1; 319, 2, 3; 321, 4; 325, 1—4; 331, 1; 329, 6.

3) Kat. 3.

4) Auf dem sog. Sarkophag des Erzbischofs Johannes in S. Apollinare in Classe (Kat. 78) erblickt man in der Hallenöffnung Pfauen, die aus einer Vase mit Lebenswasser trinken.

5) Über seine Entwickelung aus dem antiken Musenquell s. A. Dieterich, Nekyia (Leipz. 1893), 90—96.

6) S. C. Robert a. O., III, 2, 154 (S. 182): auf einem Sk. von Athen; vgl. auch II, 9, der Rinaldosk. g. E.

7) Kat. 79 und 12.

das Christusmonogramm, welches den Mittelpunkt der Darstellung bildet. Auch so bleibt es der Paradiesgarten, dessen Schönheit durch die Pfauen und den Frucht spendenden Rebstock nur gehoben wird. Trauben und Weinblätter schmücken übrigens neben dem antiken Akanthus auch schon die Zwickel des Säulensarkophages von S. Francesco[1]), und wenn, wie wahrscheinlich ist, dieser Sarkophag zu den ältesten christlichen von Ravenna gehört, so würde daraus folgen, daß auch bei der ersten plastischen Gestaltung der Himmelshalle der Gedanke an das paradiesische Gewächs des Weinstockes schon mit eine Rolle spielte. Himmelshalle und Paradiesesgarten bilden eben für das religiöse Gefühl des Christen eine Einheit geradeso wie Hadespalast und Elysium für den Heiden.

[1]) Kat. 56.

3. DER KINDERSARKOPHAG NR. 31 DES MUSEUMS

UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DEN ZUSAMMENHANG ANTIK-HEIDNISCHER UND CHRISTLICHER BILDNEREI.

1.

Das Urteil über die ravennatische Sarkophagplastik beschränkt sich im allgemeinen auf die bekannten Exemplare des fünften und sechsten Jahrhunderts und kann daher leicht die Vorstellung erwecken, als ob diese nur die stadtrömische Skulptur, die mit der Eroberung Roms durch Alarich ein Ende findet, fortsetzen. Dieser Gedanke ist für jeden, der das Museum von Ravenna durchwandert, hinfällig, da uns hier deutlich Arbeiten aus erheblich älterer Zeit entgegentreten. Die Skulptur ging also in Ravenna der Roms in den ersten vier Jahrhunderten parallel. Das läßt sich aus einer ganzen Reihe von heidnischen wie christlichen Relieffragmenten wahrscheinlich machen. Zum Glück besitzen wir nun aber in einem Kindersarkophag des Museums von Ravenna einen Zeugen altchristlicher Plastik aus frühester Zeit, und dieser Sarkophag verdient eben deshalb eine unbedingt eingehendere Betrachtung, als ihm bis jetzt zuteil geworden ist. Denn er wirft nicht nur ein helles Licht auf den Zusammenhang antik-heidnischer und christlicher Kunst überhaupt, sondern die von ihm dargebotenen Hauptmotive dürften, richtig verstanden, wohl geeignet sein, Schwierigkeiten zu beseitigen, die der befriedigenden Erklärung einer ganzen Reihe von heidnischen wie christlichen Sarkophagreliefs bis jetzt im Wege gestanden haben.

Der Sarkophag (Abb. 51) stammt aus Classe, wo er 1759 ausgegraben wurde[1]), und ist von GARRUCCI in unzureichender Weise veröffentlicht[2]) worden. DE ROSSI, dessen Scharfblick die Bedeutung des Reliefs wohl nicht entgangen war, scheint die Absicht gehabt zu haben, es zu besprechen[3]), ist aber nicht dazu gekommen, so daß GARRUCCI meines Wissens bis heut der einzige ist, der einige Worte über den Sarkophag gesagt hat; er war indessen nicht imstande, die Bedeutung der Mittelgruppe[4]) zu erkennen. Ja, seine Bemerkung[5]), daß bei dem Kindersarkophage in der Hauptfigur

---

1) S. Bull. crist., 1879, III. Die Fundnotiz scheint C. M. KAUFMANN, Handb. d. chr. Arch. (Paderborn 1905), 504 entgangen zu sein.

2) Storia dell' arte crist. (Prato), 371, 2, 3, 4. Die Abbildung ist nicht nur stilistisch, sondern auch sachlich unbrauchbar. So ist z. B. aus der Taube des Mädchens ein Kasten geworden.

3) S. Zitat bei Anm. 2.

4) S. Titelvignette.

5) a. O., I, 271 f.

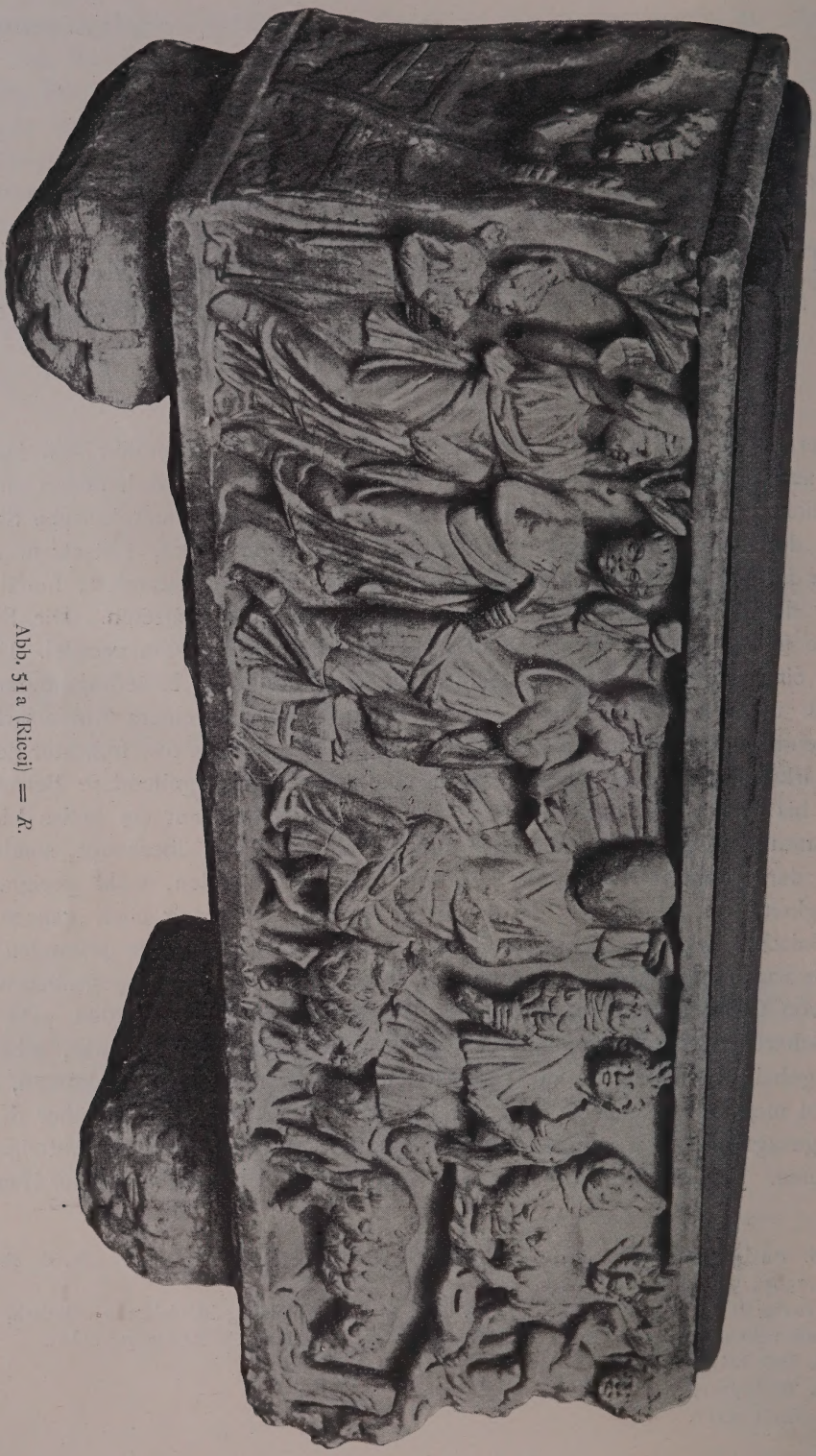


Abb. 51a (Ricci) = R.

der Verstorbene natürlich nicht zu erkennen sei, also in der Mittelgruppe der »Lehrer des Glaubens« und »die Kirche« erkannt werden müsse, scheint auch die richtige Beurteilung der nächst verwandten Sarkophage übel beeinflußt zu haben. Ihrer sind mir bis jetzt drei bekannt geworden, die in engerer Beziehung zur Darstellung des ravennatischen Sarkophages stehen. Diese Gruppe, die mithin aus vier Exemplaren besteht, hebt sich durch den dargestellten Gegenstand unter allen Sarkophagen so eigenartig hervor, daß man nicht umhin wird können, ihr eine gründliche Untersuchung zu widmen. Das Relief, zumal des Kindersarkophages in Ravenna scheint fast ganz aus antiken Motiven zusammengesetzt zu sein. Das könnte nicht der Fall sein, wenn es in einer Zeit geschaffen wäre, wo die christliche Bildnerei schon über einen eignen Formenschatz verfügte. Sie muß hier am Anfange ihrer Entwickelung stehen, und diese dürfen wir, um eine runde Zahl zu nennen, etwa um 200 n. Chr. ansetzen. Der Zusammenhang der einzelnen Motive mit der Antike wird unten besprochen werden. Aber das wird jedermann von vornherein zugeben, daß irgendwo und irgendwann einmal diese Abbiegung der heidnischen Sarkophagplastik in die christliche stattgefunden haben muß. Eben für dies Verhältnis scheint mir unser Kindersarkophag mit den drei verwandten Exemplaren von besonderer Bedeutung zu sein. Den engen Zusammenhang der vier Stücke lehrt vielleicht ebensogut als die Abbildungen 51—54 die beigefügte Tabelle, bei welcher der Sarkophag von Ravenna (51) mit *R*, der von La Gayole in Brignolles[1] (52) mit *G*, der im April 1901 bei den Ausgrabungen der Kirche S. Maria Antiqua auf dem Forum in Rom gefundene[2] (53) mit *Ma* und der 1882 an der Via Salaria bei Rom entdeckte, jetzt im christlichen Museum des Lateran befindliche[3] (54) mit *L* bezeichnet wird.

Abb. 51b.

[1]) Jetzt im Seminar von Brignolles. Abb. Le Blant, Étude s. l. sarcoph. de la Gaule (Paris 1878), pl. XXXIV; Revue des sociétés savantes, 6me série, t. VI, 1877 (Paris 1878) zu p. 106 ff. (Le Blant); Le Blant, Les sarcoph. chr. de la Gaule (Paris 1886), 157, pl. 59 [1]; Garrucci a. O., 370, 2; F. X. Kraus, Gesch. d. chr. K. (Freiburg Br. 1896), 240, Fig. 196; u. sonst. Vgl. auch Bull. crist., 1887, 42; 1891, 56 (de Rossi). — S. Abb. 52.

[2]) Abb. Bull. crist., 1901, Tav. VI zu p. 205 ff.; Neue Jahrbb., 1904, S. 14, Abb. 18 (Chr. Hülsen); C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archaeologie (Paderborn 1905), 371, Fig. 137. — S. Abb. 53.

[3]) Vgl. Bull. crist., 1882, 105 f.; Abb. Bull. crist., 1891, 10, Tav. II—III (mit und ohne Ergänzung); F. X. Kraus a. O., 240, Fig. 197; O. Marucchi, Guida del museo crist. Lat. (Roma 1898), Tav. 3 zu No. 181, p. 65 und sonst. — S. Abb. 54.

An diese Tabelle schließe ich einen Sarkophag aus dem Palazzo Feoli (*Fe*) in Rom an[1]), nicht als ob derselbe zu unserer Gruppe zu rechnen wäre, sondern nur um auf einen Vertreter einer jüngeren, aus fast 70 Exemplaren bestehenden Gruppe hinzuweisen, die sich offenbar aus der älteren entwickelt hat. Aus ihr nämlich sind drei Hauptfiguren losgelöst und allmählich zum besonderen Schmuck christlicher Sarkophage verwandt worden: die Figuren des lesenden Mannes, des guten Hirten und der Frau in Orantenstellung. Da diese offenbar als die Träger des sepulkralen Gedankens angesehen wurden, sonst würden sie nicht so oft den ausschließlichen Schmuck der Sarkophage bilden, muß billig von ihnen jeder Erklärungsversuch ausgehen. Wie sehr sie schon auf der älteren von uns zu behandelnden Gruppe als die Hauptpersonen hervortreten, das zeigt ein bloßer Überblick über die beifolgende Tabelle mit den bezifferten Gegenständen:

Erot u. Schiff 8a	Kind, Orans, Mann 3		Leser und Frau 1a	Hirt 2	Hirtenszene 6	Fischer 7	= *R*
	Helios u. Fischer 7	Orans 3	Leser und Kind 1b	Hirt 2	Berggott 9		= *G*
Meergott Schiff 8b	Hirtenszene 6 / Jonas 5	Orans 3	Leser 1a	Hirt 2	Taufe Christi 4	Fischer 7	= *Ma*
Widder 10	Leser (mit 3 Männern) 1a		Hirt 2	Orans 3	Frau (mit Begleitung) 1c	Widder 10	= *L*
	Orans 3	Strigil. Feld	Leser und Frau 1a	Strigil. Feld	Hirt 2		= *Fe*

2.

Wer ist der »Leser« auf diesen Darstellungen? — Daß er auf dem Kindersarkophage *R* der Tote nicht sein kann, bedarf nicht erst des Beweises. Ebensowenig aber kann er als Idealfigur angesehen werden, denn er hat Porträtzüge (*L*, *Ma*), oder sein Kopf ist für solche angelegt (*R*). Der Kopf von *G* ist zerstört, aber da die links von ihm stehende Frau Porträtzüge trägt, ist es nicht ausgeschlossen, daß solche auch bei ihm vorhanden waren. Jedenfalls ist er die Hauptperson und also der Mittelpunkt der Darstellung. Eine scheinbare Ausnahme bildet *L*; aber auch hier ist der Mann nur deshalb zur Seite gerückt, weil er mit seinen zwei

[1]) Abb. Garrucci a. O., 370, 4. Verwandte Darstellungen ebenda, 370, 3 (Pisa); 371, 1 (Lateran); 371, 5 (Marseille); dazu die außerhalb des Laterans befindlichen Sarkophage in Rom — etwa 60 —; sie sind zusammengestellt von R. Grousset, Étude s. l'hist. d. sarc. chr. in der Bibliothèque des écoles franç. d'Ath. et de Rome (Paris 1885), fasc. 42.

Begleitern in der Frauengruppe 1 a ein gleich wichtiges Gegenstück erhalten hat; beide, er wie die Frau dieser Gruppe, zeichnen sich vor den anderen Figuren durch ihre Größe aus, was auch ohne den beobachteten Isokephalismos deutlich sein würde; beide zusammen bilden also den Hauptträger des sepulkralen Gedankens, und die Komposition von *L* verfolgt somit den gleichen Zweck wie die der drei anderen Sarkophage.

Nun ist aber der lesende Mann in *R* von einer Frauengestalt begleitet, die, was Haltung, Kleidung und die Beigabe der (vorhandenen oder gedachten) Säule, auf welche sie den einen Arm stützt, betrifft, auf heidnischen Bildwerken so oft begegnet, daß sie nur im Zusammenhang mit diesen zu erklären ist: die Gestalt ist also unbedingt aus der alten Kunst herübergenommen. Man pflegt sie wohl als Muse Polyhymnia zu bezeichnen. Doch findet sie sich in gleicher Haltung auch als Parze im Dreiverein ihrer Schwestern, so, um nur ein Beispiel zu nennen, auf dem Deckel des Petersburger Sarkophages von Monticelli[1]). Es liegt auf der Hand, daß diese Bedeutung als Parze auf Grabdenkmälern zunächst festzuhalten ist.

Die Parze waltet nach der Vorstellung der hellenistischen Zeit in der Unterwelt. Das beweist der Skelettbecher von Boscoreale, wo

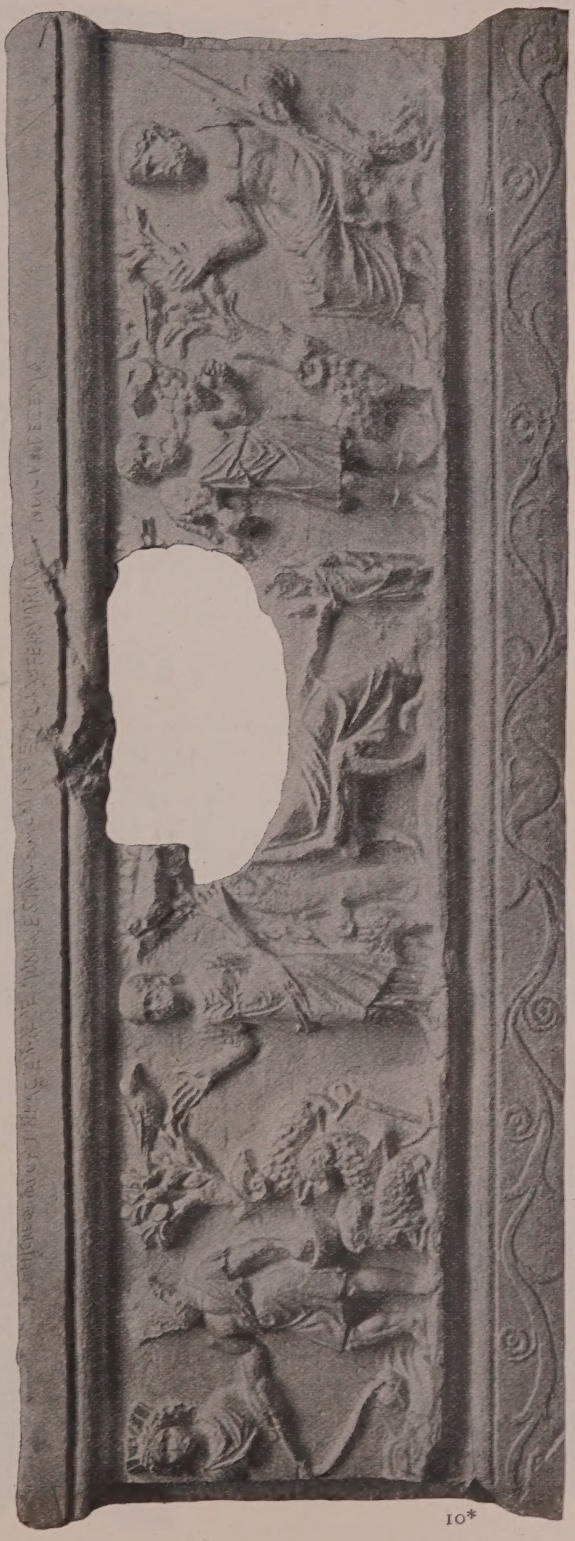


Abb. 52 = *G*.

[1]) Abb. Monum d. Inst., IV, 9

Abb. 53 (Moscioni) = *Ma.*

diese Figur, als ΚΛΩΘΩ bezeichnet, die Toten zu sich heranwinkt[1]). Die Parze, inschriftlich als »Vanth« bezeichnet, begegnet uns aber schon auf drei etruskischen Vasen von Orvieto[2]), wo sie, geflügelt und mit zum Teil aufgerolltem Buche dem in die Unterwelt fahrenden Toten oder seinem Richter und König Pluto mit schnellen Schritten folgt[3]). Die Parze mit der Rolle, in der sie das Schicksal jedes Menschen bucht — »*omnis scribitur hora tibi*«, sagt MARTIAL[4]) — muß dem Römer eine ganz geläufige Vorstellung gewesen sein. Mit dem Buche in der Hand, oder es dem Menschen übergebend, ist sie Todesgöttin, Todverkünderin. Wem sie die Rolle zum Lesen überreicht, an dessen Auge zieht noch einmal das ganze Leben vorüber. Die Rolle, vor oder nach ihrer Über-

1) S. H. D. VILLEFOSSE, Fondation Piot (1898), p. 39 und AD. MICHAELIS, Preuß. Jahrbb., LXXXV (1896), S. 40 ff. — Vgl. auch DIETERICH, Nekyia (Leipz. 1893), 87, A. 4.

2) Abb. Monum. d. Inst., XI, T. IV.

3) S. G. KÖRTE, Annali d. Inst., 1879, 302, A. 2.

4) X, 46, 6. Über diese Stelle und die schreibende Parze im besonderen s. TH. BIRT, Neue Jahrbb, 1907, 714 ff. und derselbe, Buchrolle usw., 387.

gabe, ist daher ein wesentliches Attribut der Todverkünderin[1]). So steht sie vor dem Lebenden auf der Erde wie vor dem Toten im Hades, hier wie da Rechenschaft von seinen Taten fordernd. So sitzt sie mit aufgerolltem Schicksalsblatte auf dem Prometheussarkophage des Kapitolinischen Museums[2]), der Tote ruht nackt am Boden, und über ihm hält der trauernde Liebesgott seine erlöschende Fackel. Sie ist Herrin über Leben und Tod. Sie bestimmt das Geschick des Menschen bei seiner Geburt (vgl. *Parca* und *parere!*), sie singt ihm als »Carmenta« das Parzenlied[3]), aber wie dem literarisch gebildeten Zeitalter jede Gedankenäußerung zur Schrift wird, so wird auch die Parze in der späteren Kunst zur Schreiberin mit der Rolle, womöglich mit Feder und Tintenfaß, und an dieser Bedeutung als Todverkünderin ist doch wohl überall da nicht zu zweifeln, wo der Gedanke an den Tod, wie bei sepulkralen Darstellungen, der leitende ist.

Auch wo dieser Zusammenhang nicht sofort klar wäre, würden doch äußere Attribute ihm unzweideutigen Ausdruck geben. Von der Rolle war schon die Rede. Neben ihr wäre die Maske zu

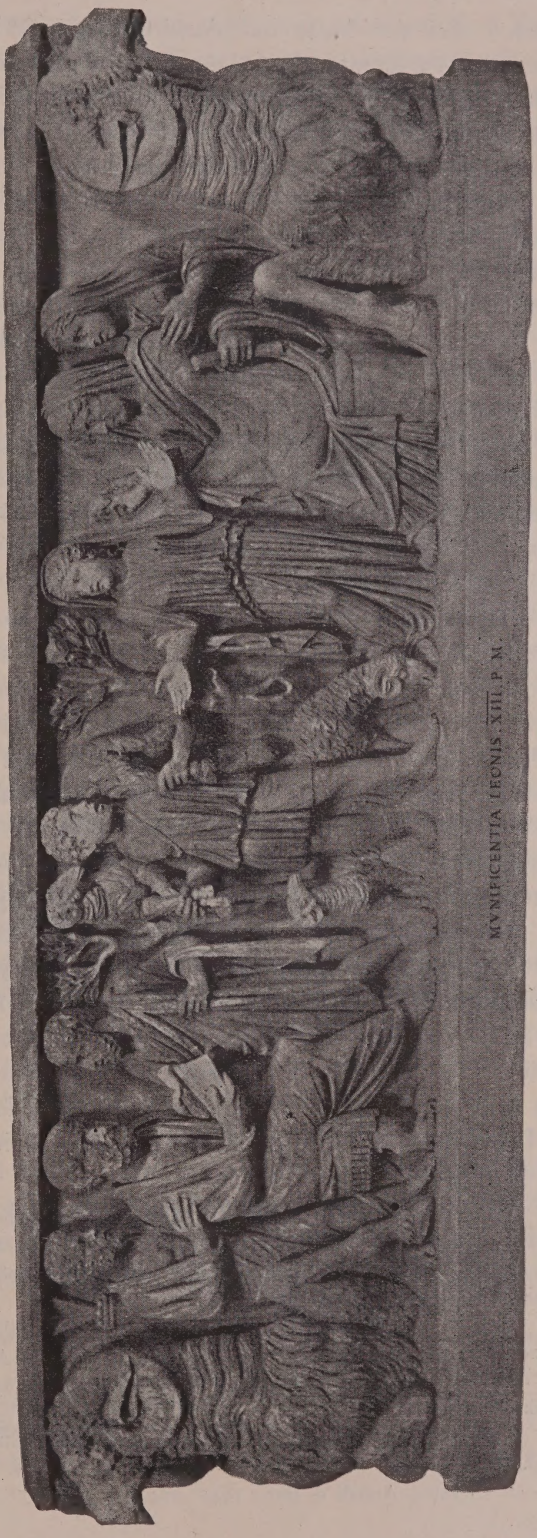


Abb. 54 (Moscioni) = *L*.

1) Beispiele anzuführen dürfte überflüssig sein. Natürlich kann, wie auf dem Puteal in Madrid, die Rolle auch durch ein Blatt ersetzt sein.

2) Abb. A. Baumeister a. O., 1568.

3) Preller, Röm. Mythol, 505 u. 599. S. auch C. Purgold, Archäol. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius Apoll. (Gotha 1878), 66 ff.; Klausen, Zeitschr. f. Altertumsw., 1840, 217 ff.

nennen. Bei der Muse der Ausdruck künstlerischen Spiels, wird sie in der Hand der mit ihr verwandten Parze das Symbol des Todes: die Maske ist das unzweideutige Zeichen des Lebens; mit abgelegter Maske schwindet dessen letzter Schein. Der schön gestaltete und gewandete Mensch wird zum Skelett, wie auf dem Becher von Boscoreale. Das Leben war nur Dichtung, nun wandelt sich der Schein zur Wahrheit, und wenn schon unter diesem Gesichtspunkt Parzen und Musen fast ineinander fließen[1]), so kann das bei der synkretistischen Neigung der Zeit, ihrer oft rein dekorativen und allegorischen Benutzung der alten Götterfiguren gar nicht auffallen[2]). Eben darum ist auch die Maske ein ganz gewöhnlicher Schmuck an Sarkophagdeckeln[3]).

Ganz unzweideutig, weil nicht wie die Maske auch rein ornamental verwendbar, ist auf sepulkralen Darstellungen die Sonnenuhr auf dem Pfeiler. Sie ist hier wirklich nichts weiter als der symbolische Ausdruck dafür, daß die Zeit abgelaufen ist. Wäre sie ein formelhaftes Element der Landschaft, so müßte eben diese dargestellt oder angedeutet sein; statt dessen pflegt neben oder hinter einer solchen Sonnenuhr ein Teppich aufgespannt zu sein: es handelt sich also nicht um die freie Natur[4]).

Und nun die Figur der Parze selbst! Sie lehnt meist die Arme auf eine Säule und hat das eine Bein übergeschlagen. Oft ruht das Obergewand auf dem Kopfe, bisweilen freilich ist auch der Chiton über die eine Schulter geglitten. Beides stimmt wohl zur Parze: das letztere entspricht weder der Sitte des bürgerlichen Lebens, noch drückt das erstere Teilnahme an der Außenwelt aus. Die Entblößung des Körpers idealisiert die reale Erscheinung, und wer sich anschickt, das Antlitz mit dem Gewande zu verhüllen, der scheidet vom Leben ab. Das Aufstützen des Hauptes und vollends das Überschlagen des Beines aber ist das Zeichen des Trauernden, in sich Versunkenen — die griechischen Grabmäler geben reichliche Belege dafür —, und wenn es die Lieblingshaltung der Parze auf sepulkralen Darstellungen ist, so zeigt sich hier offenbar, daß die Stimmung des trauernd Hinterbliebenen auf die unerbittliche Macht projiziert ist, die über uns gebietet. Was wären auch dem tief Trauernden die Regeln äußerer Schicklichkeit[5])?

Das also ist nach dem Gesagten wohl nicht zu bezweifeln, daß die mit aufgestütztem Arm, mit von der Schulter geglittenem Chiton und mit übergeschlagenem Bein sich auf eine (oft nicht dargestellte) Säule lehnende Figur auf *R* nichts anderes als die Parze sein kann. Gesellt sie sich aber hier einem »lesenden« Menschen zu, so

---

[1]) Sogar der Federnschmuck der Musen findet sich bei Parzen, so daß auch dieses Unterscheidungszeichen wegfällt. S. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K., II, 37 zu Nr. 441.

[2]) »Die Kunst entriß der Religion ihre Götter«, sagt Th. Birt, Laienurteile üb. d. bild. K. b. d. Alten (Leipz. 1902), 41 f.

[3]) Über ihre sepulkrale Verwendung auf griech. Reliefs s. meine Ant. Bildw., IV, 740. — Unter den sog. Schauspieler- oder Dichterreliefs, die E. Krüger, Ath. Mitt., 1901, 126 behandelt hat, scheint mir z. B. das Neapler Relief, S. 133, Fig. 2, schon wegen der trauernden Haltung der Sitzenden unbedingt sepulkral zu sein.

[4]) Danach zu korrigieren die Bemerkung W. Amelungs, Sculpt. d. Vatic. Mus. (Berlin 1903), I, zu Chiaramonti, 663.

[5]) O. Jahn, Annali d. Inst., 1841, 274.

ist sie eben seine Todverkünderin, und wir müssen zugestehen, daß auf dem Kindersarkophage *R* nicht der Tote, sondern der Überlebende dargestellt ist, nicht ein beliebiger Leser oder Rezitator, sondern der, welcher in seiner Todverkündigung durch die Parze gleichsam ein steinernes *Memento mori!* sehen und damit seinen Wunsch ausdrücken wollte, mit der ihm teueren Entschlafenen bald vereint zu sein. Und wie konnte der Überlebende den Toten würdiger ehren? Wie konnte er seine Sehnsucht nach dem Gestorbenen besser zum Ausdruck bringen, als wenn er dem Spruche der todverkündenden Parze lauschte? Das Motiv war für sepulkrale Zwecke in der Tat so geeignet, daß man seine Verbreitung wohl begreift. Der Kopf unseres Lesers wäre nicht bloß angelegt, also auf Vorrat gearbeitet, wenn sich die Darstellung, weil allgemein verständlich, nicht so großer Beliebtheit erfreut hätte. »Die Parze und der Leser« darf unbedenklich als eins der inhaltreichsten und schönsten Bilder bezeichnet werden, welches die spätrömische Kunst hervorgebracht hat, ein Bild von so allgemein menschlichem Gehalt, daß man wohl versteht, wie sich Christen und Heiden seiner ohne Unterschied bedienten. Vor der Majestät des Todes mußten, wenn überhaupt irgendwo, die religiösen Gegensätze schwinden. Der christliche Bildhauer des Kindersarkophages von Ravenna machte es anstandslos zum Mittelpunkte seiner Darstellung, und er konnte das um so unbedenklicher, als mythologische Gestalten wie Parzen oder Eroten, längst aus dem Kultus entschwunden, zu poetischen Personifikationen verblaßt waren, die bei dem Gebildeten zumal kaum eine wesentlich andere Rolle gespielt haben werden als heutzutage bei uns Modernen. Immerhin hatten sie die Kraft, die Prosa des Lebens zu idealisieren. Das Gedankenbild half der Empfindung sich in die Welt des Übersinnlichen aufzuschwingen und kam so der Geistesrichtung des zweiten und dritten Jahrhunderts, das mehr als ein anderes den Blick auf das Jenseits geheftet hielt, entgegen. In dieser Empfindungssphäre werden wir vor allem den Schlüssel für die große Menge sepulkraler Darstellungen des zweiten und dritten Jahrhunderts zu suchen haben.

Gewiß fehlt es nicht an Abbildungen der Realität auf Grabdenkmälern[1]). Aber diese bilden nur eine Seite der antiken Kunst, und je ernster die Zeit wird, desto mehr bemühte sich auch die Kunst, den ernsten Problemen des Lebens nachzugehen. In all solchen Darstellungen eines Lesers mit der Rolle im Beisein einer Frauengestalt von »weltabgeschiedener« Haltung eine »Vorlesung« zu sehen, zeugt nicht gerade von poetischem Verständnis noch von scharfer Erfassung der antiken Formensprache. Wo sich zwei Figuren der Art auf einem Grabdenkmal vereinigen, hat der Gedanke an eine *recitatio* wenig Sinn, am allerwenigsten, wenn die beiden Mann und Frau sind. Denn der Begriff der Recitatio kommt eigentlich nur da zur Geltung, wo er sich mit dem der Öffentlichkeit verbindet. Er ist so recht das Produkt der

[1]) Unbedingt handelt es sich um einen »Lehrer« bei dem Manne mit der Rolle in der Rechten, wo er durch die Inschrift selbst als

Artis grammatices doctor morumque magister
Blaesanius Biturix, Musarum semper amator ...

bezeichnet wird. So bei BUECHELER, Anthologia lat., Carm. epigr. (Lipsiae 1895), 481 nach Revue épigr. du midi, 1891, p. 77.

Eitelkeit. Aber auch mit der Annahme einer bloß allegorischen, also formelhaften Andeutung einer Modetendenz, wie es die Vorlesungen zumal in Rom eine Zeitlang waren, versteht man nicht, wie sich diese vorübergehende Mode Jahrhunderte hindurch und zwar fast auf allen Punkten des römischen Reiches gerade auf sepulkralen Denkmälern hätte erhalten können.

Sicher war jene Mode, zumal gegen Ende des ersten Jahrhunderts, in das Ungeheuerliche ausgewachsen, und selbst »einsichtige Männer konnten sich nicht mehr davon zurückziehen«[1]; aber nach dem jüngeren Plinius entschwindet diese Sitte allmählich, so daß wir ihre Darstellung im zweiten Jahrhundert kaum noch erwarten dürfen; »zuletzt war man dieser Eitelkeiten überdrüssig« (BERNHARDY). Wie sollte man da gerade auf Sarkophagen aus dem dritten Jahrhundert solche Recitationes dargestellt erwarten? Schon dieser eine Umstand hätte von jener Deutung einer Recitatio abschrecken müssen. Ein Niederschlag der ganzen Bewegung war die immer mehr in die Breite gehende allgemeine Bildung, und je unfruchtbarer die Zeit an wirklich genialen Dichtern und Schriftstellern war, desto mehr Wert ward auf formale Bildung gelegt; zur Zeit Hadrians und der Antonine galt das Interesse für Literatur als standesgemäß[2], und nur der *homo litteratus* konnte in der Gesellschaft eine Rolle spielen. Unter diesen Umständen darf es nicht auffallen, wenn die Brustbilder römischer Sarkophage des ganzen zweiten und dritten Jahrhunderts so gern die Rolle in der Linken tragen; bei Männern und Frauen ist es ein Zeichen, womit man der Gesellschaft die Anerkennung der eigenen Persönlichkeit abnötigt. Der Gelehrte, der Lehrer ist ohne Rolle kaum denkbar[3]. Auch auf christlichen Sarkophagen hat dies Zeichen in der Hand Christi oder der Apostel oft dieselbe Bedeutung[4].

Aber das ist ganz etwas anderes, als die sozusagen szenische Darstellung des in seine Rolle vertieften Mannes, allein oder im Beisein der Parze, und wer überhaupt bei einem sepulkralen Bildwerk, das doch gewiß nicht blos als törichtes Modeprodukt angesehen sein will, noch einen sepulkralen Gedanken erwartet, der wird sich wohl eher mit unserer Deutung befreunden als mit der sonderbaren Vorstellung, in einem solchen »Leser« die Verherrlichung eines Dichters oder Gelehrten zu sehen, den keiner kennt, und von dem keine Inschrift meldet. — Ich greife zum Beweise dafür, wie geläufig diese Vorstellung auf christlichen wie heidnischen Sarkophagen, die dem Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts angehören, war, einige Beispiele heraus.

Auf einem Sarkophagfragment des Britischen Museums[5] erscheint neben dem lesenden Mann eine Frau mit hübschem Porträtkopf. Sie zeigt dem Gatten die

[1] G. BERNHARDY, Grundr. d. röm. Litter. (Braunschweig 1872), Anm. 190 und 214.

[2] Vgl. MART. HERTZ, Renaissance u. Roccoco in d. röm. Litt. (Berlin 1865), 24 ff.; 38 ff.

[3] BIRT, Buchrolle, 62 f.

[4] Ob immer, ist mir nicht klar. Wo der Verstorbene im Kreise der Apostel dargestellt ist, dürfte die Rolle in deren Hand vielleicht den Zustand der »Hinübergegangenen«, der »Seligen« bedeuten.

[5] Abb. Ancient marbles, X, 34, S. 79. J. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom (Leipz. 1901), 51, 19. — Parzen glaube ich auch zu erkennen auf dem Sarkophage von SELEFKIEH in Konstantinopel (ebenda, S. 47, Abb. 14 ff.), wo der »Leser« der Überlebende, der nackte Jüngling auf der Gegenseite der Tote sein wird.

abgelegte Maske, denn sie hat das Leben hinter sich, und neigt ihm teilnahmsvoll das Haupt zu, während er wie staunend über die Erscheinung die Rechte (zum Gruß) erhebt. Seine Rolle ist zu Ende gelesen, ihr Hauptteil liegt zusammengerollt in der Linken[1]), er hofft also der Gattin bald zu folgen. Wer sich hier gegen unsere Deutung sträubt, der muß entweder über den seelischen Ausdruck im Kopfe der Frau hinwegsehen oder er muß ihn als besonders passend für eine Rezitation ansehen. Ich vermag beides nicht.

Auf einem Sarkophag in Marseille[2]) sitzt in der Mitte vor einem Vorhange auf befranstem Polsterstuhl ein alter Römer (mit Porträtkopf), in aufgespannter Rolle lesend, und links steht die Parze mit geschlossener Rolle in der Linken, sich an eine Säule lehnend und die Beine kreuzend. Es ist die verstorbene Gattin des Lesers, die hier in Gestalt der Parze erscheint. Ihre Haartracht weist auf den Anfang des dritten Jahrhunderts. Zwischen Leser und Parze steht ein Mann mit krausem Bart und Haar, im Philosophenmantel mit nackter Brust, also ein Verstorbener, den Leser freundlich anblickend. Der aber hat nicht nur diese beiden — Frau und Bruder? — zu betrauern, sondern noch ein jüngeres Paar, das sich auf die Eckfelder des Sarkophages verteilt: links die Frau mit der geschlossenen Rolle in der Linken, rechts den jungen Mann im Philosophenmantel mit halb entblößtem Oberkörper, im Begriff seine Rolle mit beiden Händen zusammenzuschieben. Er hat soeben das Lesen beendet, er ist der zuletzt Gestorbene.

Beide beschriebenen Darstellungen sind heidnisch. Bei der folgenden läßt sich das nicht mit Bestimmtheit sagen. Auf einem Sarkophage in S. Paolo fuori le mura in Rom[3]) befindet sich unter dem Brustbilde eines Römers in kleinen Figuren rechts ein Mann, eine Rolle entfaltend, und links, sich in der bekannten Weise an einen Pfeiler anlehnend, die Parze. In der Mitte auf hohem Pfeiler ein Bündel Rollen; ein nicht seltenes Attribut der Parzen (freilich auch der Musen), die das Schicksal vieler Menschen in ihrer Hand hat und jeden lesen läßt, wenn sie es für gut befindet.

Entschieden christlich ist die Darstellung des in der Tabelle unter Fe angeführten Sarkophages[4]): sie zeigt im Mittelfelde einen alten Mann mit Porträtzügen auf gepolstertem Lehnstuhl mit Troddeln, im aufgerollten Buche lesend, und vor ihm wieder die Parze in der bekannten Stellung, Kopf und Arme traurig aufstützend.

Nun ließe sich denken, daß jemand in all diesen Szenen zwischen Leser und Parze die, trotz allem, was dagegen spricht, wenigstens symbolische Andeutung einer Recitatio oder einen Schriftsteller bei der Arbeit zu erkennen sich gemüßigt sähe. Wie aber, wenn diese Figuren in der Unterwelt auftreten? Soll das auch noch eine Recitatio sein? und für wen?

Auf den Schmalseiten eines Musensarkophages im Louvre[5]) sitzt links ein bärtiger, kahlköpfiger Mann in einem Torbogen, dem Eingang zur Unterwelt, und

[1]) Also wie bei dem Verstorbenen auf dem etruskischen Sarkophag in Florenz, besprochen von Th. Birt, Neue Jahrbb., 1907, 716.

[2]) Abb. Garrucci a. O., V, 371, 3. Für die Einzelheiten reicht die Abbildung freilich nicht aus. Meine Beschreibung beruht auf eignen Aufzeichnungen vor dem Originale.

[3]) Matz, Ant. Bildw., 2616.

[4]) Abb. Garrucci a. O., 370, 4.

[5]) Abb. Clarac, Mus. de sc., 205 = Reinach, I, 93.

erhebt die Linke im Gespräch mit einer vor ihm stehenden verschleierten Frau, welche, mit gekreuzten Beinen, den Arm zur Stütze des Hauptes auf eine Säule legend, ruhig vor ihm steht. Von einer Todverkündigung kann hier schon wegen des Fehlens der Rolle keine Rede sein. Der Mann ist bereits gestorben und genießt in der Unterwelt die Unterredung einer Muse oder Parze; beide Figuren fließen eben ineinander[1]). Auf der gegenüberliegenden Schmalseite aber sitzt neben einem Baum, also noch in freier Natur, auf einem Klappstuhl ein jüngerer, bärtiger Mann, und ihm reicht die Tod verkündigende Parze (mit Stab) die halb geöffnete Rolle. Kann man über die Beziehung beider Szenen noch im Zweifel sein? Dem Alten (Vater?) war der Sarkophag beschafft; er weilt schon in der Unterwelt; der Jüngere aber (Sohn?) hat nur den Wunsch ihm zu folgen; das bedeutet für ihn die Todverkündigung der Parze.

Ich breche hier mit der Aufzählung von ähnlichen Darstellungen ab und komme zum Schluß. —

Das Pariser Sarkophagrelief hat den unwiderleglichen Beweis gebracht, daß in einer Gruppierung von Leser und Parze kein realer, sondern ein symbolischer Vorgang zu sehen ist. Ist aber einmal diese symbolische Darstellungsweise auf Sarkophagen vom Ende des zweiten und Beginne des dritten Jahrhunderts bewiesen, so wird man mit der Beziehung auf eine Recitatio auch dann zurückhalten, wo der »Leser« von einer größeren Menge von Personen umgeben ist, wenn anders eine andere Deutung dem sepulkralen Zwecke des Monumentes mehr entspricht. — Ich denke hier an das bekannte Sarkophagrelief im Museo profano des Lateran[2]), das seiner Wichtigkeit wegen hier nochmals abgebildet wird (Abb. 55). Was begiebt sich hier? Links von einer Sonnenuhr, die als eins der sichersten und beliebtesten sepulkralen Symbole S. 150 nachgewiesen ist, steht ein Mann mit Porträtkopf in voller, bürgerlicher Kleidung, eine geschlossene Rolle in der Linken. Er sieht auf die Sonnenuhr. Erwartet auch er sein Stündlein? Denn dass sein Abwenden von dem Mittelpunkt der Darstellung ebenso wie das der äußersten Figur links keine Teilnahme an der Recitatio ausdrückt, ja, so aufgefaßt, sinnlos wäre, liegt auf der Hand. Es folgt eine Frau mit Porträtzügen, in Kleidung und Stellung genau der uns bekannten Parze entsprechend. Auch das Rollenbündel zu ihren Füßen gehört, wie wir sahen, der Schicksalsgöttin an. Was kann sie anders bedeuten als die in Gestalt der verstorbenen (ersten?) Gattin des Mannes ihm erscheinende Todverkündigerin? Dieser selbst hat die Rolle seines Lebens so weit wie möglich aufgespannt — das Rollenbehältnis steht hinter ihm —, er ist fast am Ende, und sein Blick haftet nun ernst und schmerzlich auf der aus dem Hintergrunde an ihn herantretenden Frau (Schwester? zweite Gattin?) mit Porträtzügen und hochgezogenem Mantel wie die Parze ihr gegenüber. Daß sie nicht steht, sondern vorschreitet, beweist deutlich das linke, nachschleifende Bein, nicht Spielbein, daß sie soeben mit Lesen zu Ende ist, das Zuschieben der Rolle mit beiden Händen: sie ist die jüngst Gestorbene. Wen wird nun die Reihe treffen? Ist es der Freund rechts an der Sonnenuhr, ist es der Gatte in der Mitte, oder der zwischen ihm und der zweiten Gattin teilnehmende zweite Freund? Denn der Sarkophag ist groß wie wenige,

[1]) Birt, Buchrolle, 70.

[2]) Benndorf und Schoene a. O., T. XVI, 1 zu Nr. 16 und Birt, Buchrolle, 153 zu Abb. 87.

er hat schon mehrere aufgenommen und jedenfalls den das unvollständige Relief links abschließenden alten Mann mit Porträtzügen. Dieser hält die geschlossene Rolle in der Linken und trägt den seinen Oberkörper halb entblößt lassenden Philosophenmantel, eigentlich wohl den stilisierten Bettlermantel, dessen Träger mit den irdischen Bedürfnissen abgeschlossen hat. Die Haartracht der beiden Frauen weist auf den Anfang des dritten Jahrhunderts. Das ist so recht die Zeit, in der die Grabmäler eine neue Sprache zu sprechen beginnen, eine Sprache, zu deren Verständnis ganz gewiß den Schlüssel nicht finden wird, wer nicht aufhört, ihn in realen Vorgängen und spielerischen Nichtigkeiten des Lebens zu suchen.

Zu dieser ganzen Entwickelung hat vielleicht die Figur der Parze den ersten Anstoß gegeben; ihre symbolische Erscheinung drängte dem Bildwerk geradezu jene

Abb. 55 (Parker).

neue Sprache auf, und so ist es gekommen, daß aus der dialogischen Szene, in welcher die Parze dem »Leser« die Rolle überreicht, der Monolog sich entwickelte, in dem der Überlebende allein sich in die Rolle seines Lebens vertieft. Der Vorgang ist auch ohne Parze verständlich und dürfte, zumal bei Grabdenkmälern, kaum eine andere Auffassung zulassen. In dem »Leser« der linken Schmalseite eines stadtrömischen Marsyassarkophages[1]) vermag ich nur den Überlebenden in Erwartung seines baldigen Todes zu erkennen, keinen Gelehrten, der seinem Berufe wohl einen anderen Ausdruck gegeben haben dürfte als durch eine Marsyasdarstellung. Desgleichen scheint mir der »Leser« auf der Schmalseite eines Hippolytossarkophages in Spalato[2]) ein

[1]) Im Studio Altebelli-Zinsler; Abb. C. Robert a. O., III, 2, T. LXV, 201a.
[2]) C. Robert a. O., III, 2, S. 202, 163a.

»Überlebender« zu sein; wenigstens wüßte ich eine Beziehung eines Gelehrten zu dem dargestellten Mythos nicht ausfindig zu machen. Ob aber das römische Relief (der Villa Haig) eines »lesenden« Arztes[1]) in unsern Kreis zu ziehen ist, vermag ich mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Der im Hintergrund aufgestellte Schrank mit Rollen(?) und chirurgischen Instrumenten bezeichnet vielleicht den Arzt, aber in dem Lesen einer Rolle ist ein besonders charakteristisches Zeichen für diesen Beruf nicht zu erkennen; deutlicher wäre er durch eine Operation oder das Attribut von Schröpfköpfen oder dergleichen ausgedrückt[2]).

In welche Sackgasse übrigens die bequeme Auffassung von Rollen haltenden oder lesenden Figuren als Vertretern der Literatur oder Gelehrsamkeit führt, das zeigt so recht deutlich eine Sarkophagplatte aus dem Cortile des Belvedere im Vatikan[3]),

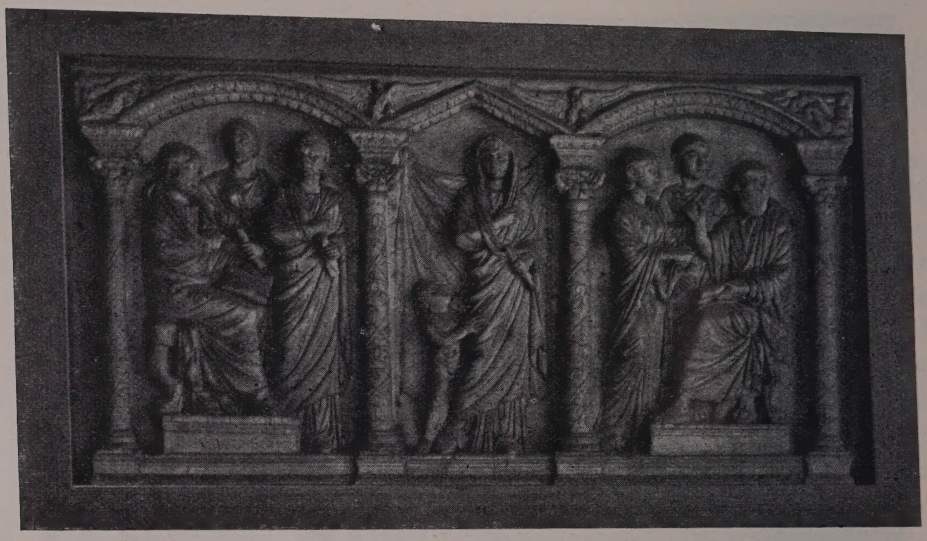


Abb. 56.

die ich aus BIRTs »Buchrolle« mit gütiger Erlaubnis des Verfassers hier (Abb. 56) wiederhole. BIRT, der uns vor allen gelehrt hat auf die Bedeutung der Rolle zu achten, kam der richtigen Deutung ganz nahe, ging aber doch schließlich an ihr mit der Bemerkung vorbei, daß sich »die Wichtigkeit des geistigen Verkehrs mit dem Buch und durch das Buch nicht stärker betonen ließ, als es hier geschehen«. Was sehen wir in dieser Darstellung, die, wie die Haartracht der Frauen beweist, ebenfalls wieder dem ersten Drittel des dritten Jahrhunderts angehört? Vier phantasievoll mit Epheu umsponnene Säulen[4]) bilden drei Bildnischen, deren mittlere, wichtigere von der ver-

1) MATZ a. O., 3127a. — Abb. Röm. Mitteil., 1900, 171, Fig. 5 (E. PETERSEN).

2) Das erstere auf dem II, 4 besprochenen Sarkophag von S. VITTORE in Ravenna (Kat. 71), das zweite auf der Sarkophagplatte der Olia Tertulla ebenda (Kat. 32).

3) Abb. BIRT, Buchrolle, 64; W. AMELUNG, Vatikan, II, Taf. 18, 68.

4) Säulen mit Rankenverzierungen schon auf den Wandmalereien von BOSCOREALE. Vgl. Röm. Mitteil., 1903, S. 125, 128 f.

storbenen Mutter, an die sich verlangend ein nackter Knabe schmiegt, eingenommen wird; sie hält in der gesenkten Linken die geschlossene Rolle ihres Lebens; ihr, der Mutter des Hauses, die ein Kind geboren hat, ist der Sarkophag zunächst beschafft worden. Rechts und links von ihr die symmetrisch gebaute Gruppe von je drei Figuren mit Porträtzügen, ein sitzender Mann und zwei Frauen. Dem flüchtigen Blick scheinen sich die Gruppen zu entsprechen, und der Bildner hat tatsächlich alles getan, um den Außen-Umriß der Gruppe möglichst ebenmäßig zu machen; er setzte den größeren Mann auf ein Podium und gruppierte die Frauen so, daß die mittlere die überragende wurde. Sieht man freilich genauer zu, so vernimmt man deutlich feinere Laute der Formensprache, die mit nichten auf eine Gleichheit der beiden Gruppen schließen lassen. Die mittlere Frau rechts ist die jüngere, nur die mittlere links trägt eine Rolle, der sitzende Mann hält die Hände beidemal verschieden, die ihm gegenüberstehende Frau tritt ihm rechts entgegen, als ob sie ihn zum ersten Male sähe, die links wendet sich halb ab und blickt auf ihn zurück. Von einer Gleichheit des Vorganges kann keine Rede sein. Was wäre auch die gleichmäßige Wiederholung einer literarischen Unterhaltung auf einem Bildwerke? In welcher Kunstübung ist es erhört, daß man einen geistigen(?) Vorgang, der sich zwischen drei Personen abspielt, und sei er noch so typisch, einmal von rechts, das andere Mal von links zeigt? Sollte wirklich der Besteller des Sarkophages, als er dem Schmerz um den Verlust seiner Geliebten Ausdruck geben wollte, mehr Wert auf eine antiquarische Laune, wie die Darstellung des Buchverkehrs, als auf seine menschliche Empfindung gelegt haben? Auf diesem Wege wird man hinter die Schwierigkeit der Darstellung nicht kommen. Hier ist ihre Lösung!

Auf dem rechten Felde sitzt der Überlebende[1]) vor seiner jungen, noch lebenden Schwester oder, wenn man will, zweiten Frau, die ihn freundlich anblickt und die Linke um seinen Nacken legt. In seinem Schoße liegt die Rolle seines Lebens, zwar entfaltet, aber zusammengenommen, der linke Zeigefinger steckt noch in der Rolle, denn der Leser ist unterbrochen worden. Die erhobene Rechte wird wieder an die Rolle zurückgreifen. Seine (erste?) Frau, durch die mit der Linken gehaltene, geschlossene Rolle als gestorben bezeichnet, ist an ihn herangetreten. Ihr zum Gruße wird er die Rechte erhoben haben, denn daß er sie »docierend« erhob, hat der Ergänzer ausgedacht. Die erste Gattin kommt ihm entgegen, d. h. er glaubt sie zu sehen, weil er sie zu sehen wünscht, und die freundliche Wendung der jugendlichen Figur nimmt herzlichen Anteil daran. Anders auf der linken Bildfläche! Hier hält der Mann nicht mehr den Finger zwischen der Rolle, er wird nicht weiter lesen, er ist zu Ende, aber das letzte Blatt hängt noch offen herab. Nun tragen beide Frauen die geschlossene Rolle[2]) in der Linken, die Jüngere legt noch einmal sanft den Arm um seinen Nacken, die Ältere ist schon im Begriff davonzuschreiten. Er hat sie beide überlebt und kann nur wünschen, bald mit ihnen vereint zu sein. Unsere Deutung geht restlos in der Darstellung auf. Welche Innigkeit des Gefühls entströmt nicht

[1]) So erklärt Birt. Nur versteht man dann nicht, wie Tote an einer literarischen Unterhaltung des Lebenden teilnehmen sollen.

[2]) Zum Teil ergänzt, aber, einer alten Spur folgend, richtig.

diesen Bildern! Wie tröstlich sind sie nicht für den Überlebenden, der alles daransetzte, mit Hilfe des Bildhauers das, was ihn bewegte, hier dem steinernen Sarge anzuvertrauen, der auch ihn ohne Zweifel aufnehmen sollte! Wie frostig und kläglich, hier an eine Verherrlichung von Gelehrteneitelkeit denken zu wollen, die noch dazu, ganz im Widerspruche mit sich selbst, dem Beschauer nicht einmal klaren Bescheid zu geben vermochte! Man sollte meinen, nachdem einmal die Kunst die Form für die Darstellung dieser sepulkralen Gedanken gefunden hatte, wäre es unmöglich gewesen, diese als tote Formel einer blos gelehrten Allegorie zu verwenden, und das wird uns fast zur Gewißheit, wenn wir bemerken, daß das Christentum dieselbe Form mit Eifer ergriff, um sie nach seinen Zwecken zu verwenden.

Wir meinen die oben mit *L* bezeichnete Darstellung, die nunmehr nicht nur durch unsere Darlegungen in ein besonderes Licht rückt, sondern auch ihrerseits wieder die Probe für die Richtigkeit unserer Auffassung der Mittelgruppe von *R* abbiegt. Auf dieser Sarkophagvorderseite des Museo cristiano im Lateran (Abb. 54) findet sich eine Darstellung, die man ihrem stilistischen Charakter nach am liebsten noch an das Ende des zweiten Jahrhunderts setzen möchte, und die ohne den geschilderten Gedankenkreis gar nicht denkbar ist. So ganz lehnt sie sich in den Einzelmotiven wie in der Darstellung an die antike Kunst an. Auf Polsterstuhl mit Fransen und Löwenfüßen sitzt links vor einer Sonnenuhr der in seiner (jetzt abgebrochenen) Rolle des Lebens lesende Römer mit Porträtzügen. Der größere Teil der Rolle liegt gelesen in seiner Linken. Zwei Freunde stehen hinter ihm, der eine legt vertraulich die Rechte an seinen Arm, der andere wendet sich wie fragend zu ihm. Beide Geberden wären sinnlos, wenn es sich um eine Recitatio handelte, bei der man gespannte Aufmerksamkeit, nicht den Versuch zu unterbrechen erwartet. Dem Manne gegenüber aber sitzt nach uralter (schon bei den Lykiern üblicher!) Sitte[1]) die Frau, nicht auf künstlichem Stuhl, sondern natürlichem Gestein. Den Mantel hat sie über den Kopf gezogen, wie das die alte Kunst gern bei den Schatten der Unterwelt tat[2]), und wie wir es oben (S. 155) ähnlich bei den gestorbenen Frauen des etwas jüngeren Sarkophagfragmentes im Lateran sahen. Jetzt ist ihre Rechte dem Manne zum Gruße erhoben, und in der Linken hält sie die geschlossene Rolle: ihr Lebenslauf ist zu Ende. Eine hinter ihr gleichfalls verschleierte Jungfrau scheint sie auf den Mann aufmerksam gemacht zu haben. Zwischen beiden Hauptfiguren schiebt sich, gleichsam zwei Welten trennend, die Landschaft des Paradieses ein, unter dessen Bäumen ein guter Hirt und eine Frau wandelt, von der noch die Rede sein wird. Hier war also der toten Frau (vielleicht auch ihrer Tochter) vom überlebenden Manne der Sarkophag beschafft, und die Hoffnung, sie in Bälde wiederzusehen, gab Anlaß zu der Erfindung, sich selbst ihr im Bilde gegenüberzustellen, wie er sein eignes Leben überschaut und sich zum Tode vorbereitet. Wir sehen, es ist derselbe Gedankengang, wie er sich in den beiden zuletzt behandelten heidnischen Reliefs wiederspiegelt, und wenn nun auch

[1]) O. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi in Jahrb. d. Kunsth. S. d. Allerh. K. (Wien 1889), S. 65, A. 1 zu Tafel VI.

[2]) So auf dem Orestessarkophag des Museo profano im Lateran die Schatten der l. Schmalseite neben Charons Kahn. S. Robert a. O., II, 155.

Formensprache und Einzelmotive hier wie da übereinstimmen, so verschwindet tatsächlich jeder Grund dafür, bei der Entwickelung der spätrömischen Kunst die christliche Skulptur von der heidnischen zu trennen. Ja, es wäre nicht ungereimt, auf diesem Gebiete gar eine Beeinflussung der heidnischen Sepulkralkunst durch die christliche im Prinzipe zuzugeben. Daß der zuletzt behandelte Lateranensische Sarkophag um vielleicht 50 Jahre älter ist, als das gewöhnlich als »Recitatio« angeführte Lateranensische Relief, ist mir wenigstens nicht zweifelhaft.

Nach diesem Umwege kehren wir wieder zu dem Mittelbilde des ravennatischen Kindersarkophages zurück, das nun keine Schwierigkeiten mehr bietet. Vor einem Vorhange[1]), also in einem abgeschlossenen, wenn man will, idealen Raume sitzt ein Mann auf Polsterschemel mit Fransen und sich kreuzenden, glatten, geschwungenen Füßen, bekleidet mit doppeltem Gewande, in einer (jetzt abgebrochenen) Rolle lesend. Links von ihm steht in der bekannten Haltung, die Arme auf eine Säule lehnend, die Parze, der Chiton läßt ihre rechte Schulter entblößt, ein Band geht durch ihr lockiges Haar[2]). Zu ihren Füßen ein Bündel Rollen. In dieser Darstellung findet sich nicht ein Punkt, der nicht auf dem einen oder anderen der oben herangezogenen heidnischen Bildwerke begegnete. Die Szene, für sich betrachtet, könnte einem heidnischen Relief entlehnt sein. Gilt aber, wie oben nachgewiesen, für diese das Motiv des »Lesers und der Parze« als das den Inhalt bestimmende, so muß es auch für den Kindersarkophag gelten. Es handelt sich mithin weder um eine Verherrlichung des Toten, noch irgend einer literarischen Größe[3]), noch auch, wie V. SCHULTZE meinte[4]), um eine erbauliche, häusliche Unterhaltung. Dieses Motiv des »Lesers und der Parze« aber leistet in hervorragender Weise dem Unsterblichkeitsgedanken Vorschub, welcher um die Wende des zweiten zum dritten Jahrhundert alle Geister bewegte[5]). Auf ein gleiches Ergebnis wird auch die Betrachtung der übrigen Szenen des Sarkophages führen.

3.

Wenn Vorhang, Säule und Polsterschemel den eben besprochenen Mittelvorgang des Kindersarkophages *R* in einen idealen Innenraum verweisen, so breitet sich rechts und links davon die freie Natur mit Berg, Quell und Bäumen aus; zunächst rechts: eine Hirtenszene, wie sie besonders auf den Schmalseiten römischer Sarkophage nicht selten ist[6]): ein Hirt, zwei weidende Schafe zu seinen Füßen, ein drittes auf dem Rücken, schreitet nach vorn, während rechts ein viertes Schaf unter einer Grotte von

---

1) Vgl. den Vorhang hinter der Mittelszene des Adonissarkophages im Mus. prof. des Lateran, abgeb. Monum. d. Inst., VI, VII, 68, AB. Hier bezeichnet er die Heraushebung des Vorgangs vor den andern Nebenhandlungen.

2) Ganz ähnlich die Parze auf dem Alkestissarkophage des Vatikans in Rom bei C. ROBERT a. O., III, 26.

3) Ich kann übrigens auch in dem von J. STRZYKOWSKI, Byz. Denkm., III, XIII, veröffentlichten Sarkophag von KONIAH in Konstantinopel ein Autorenbild nicht erkennen.

4) Rolle und Codex in den Greifswalder Studien für H. CREMER (Gütersloh 1895), 152.

5) Auch die um diese Zeit wieder aufkommende Mode des »Totenhauses« (S. 124 ff.) ist ein Beweis dafür.

6) Sk. v. MONTICELLI in Petersburg (Mon. d. Inst., IV, III; hier steht dem Hirtenidyll eine Eberjagd entgegen; besonders beliebt bei Endymionsarkophagen (ROBERT a. O., III, 1).

einer Quelle trinkt; über der Grotte ein fünftes, nach den Blättern eines Baumes langend, und unter seinem Schatten ein zweiter mit dem Pedum gelagerter Hirt, nur mit dem Oberkörper vorsehend. Das ist ein friedliches Bild aus dem Hirtenleben: der Hirt treibt seine Herde heimwärts, das müde oder verirrte Schaf hat er freundlich auf den Rücken genommen, indes die Quelle dem Durstigen Erquickung spendet, und der Hirt im Hintergrunde — das bedeutet die Nebeneinanderordnung der Figuren — behaglicher Ruhe pflegt — also friedliche Heimkehr nach des Tages Arbeit.

Die künstlerischen Elemente dieser Darstellung waren durch die hellenistische Reliefbildnerei und Idyllenmalerei pompejanischer und römischer Häuser längst gegeben. Man versteht nicht recht, warum angesichts dieser Tatsachen G. BERNHARDY[1]) von der Abneigung der Römer gegen die Idylle sprechen konnte. Das »sentimentalische« Naturgefühl der augusteischen Dichter wie HORAZ und VERGIL hatte bereits SCHILLER nachgewiesen. In der bildenden Kunst tritt die Neigung zur Idylle natürlich schon viel früher hervor. Für die Kaiserzeit bezeichnend ist z. B. die Peristylausschmückung des sog. Lucretiushauses in Pompeji[2]), und einen literarischen Höhepunkt dieser gefühlvollen Naturschilderung am Ende des zweiten Jahrhunderts bieten die »*Imagines*« des Philostrat[3]). Die Katakombenmaler und Sarkophagbildner brauchten hier nur zuzugreifen[4]). Ja, beim Anblick derartiger heidnischer Darstellungen mußten sich christliche Gedanken mit einer gewissen Notwendigkeit aufdrängen. Es lag zu nahe, dabei an die Gleichnisse Jesu vom verlornen Schafe und die Johanneischen Vorstellungen von der Herde Christi zu denken. Außerdem ließen sich derartige Szenen ohne weiteres ausdehnen oder verkürzen und gaben einen stets gefälligen Schmuck leerer Räume her. Denn noch war in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Freude an der realen Erscheinung und ihrer künstlerischen Wiedergabe nicht erloschen: die Katakombenmalerei gibt einen schlagenden Beleg darfür. So kam es, daß man, ohne den Blick immer starr auf christliche Symbolik zu richten, auch rein poetische Elemente, wie den bellenden Hund, oder die stoßenden Böcklein, ruhig in dem Strom der christlichen Idyllendarstellung mit dahin gleiten ließ[5]); es fehlt nicht einmal an heidnischen Kapellen in diesen Landschaften und dem an einen Baum sich lehnenden Priap[6]) — ein klarer Beweis dafür, daß sich die symbolische Dar-

[1]) Grundr. d. röm. Litter. (Braunschweig 1872), S. 664: »noch weniger trieb sie die Sehnsucht nach der verlorenen Einfalt in einen Gegensatz zur Gesellschaft«. Anders TH. BIRT, Deutsche Rundschau, 74, S. 373 f.

[2]) A. MAU, Pompeji (Leipz. 1900), 346 f. Vgl. auch die Hirtenszene auf dem Grabfriese des ESQUILIN (Abb. Monum. d. Inst., X, T. LXa und Annali d. Inst., 1878, p. 273), der unbedingt der augusteischen Zeit angehört. Die Vorliebe für idyllische Figuren wird im zweiten Jahrhundert so stark, daß gelagertes Kleinvieh schon fast dekorativ auf Sarkophagen da verwandt wird, wo es eigentlich überflüssig ist, z. B. auf dem Marssarkophage des Pal. Mattei in Rom, s. ROBERT a. O., III, 2, T. LX, 188.

[3]) Eine hübsche Probe der »feuchten Wiese« bei TH. BIRT, Laienurteil üb. bild. K. bei d. Alten (Marburg 1902), 4 f.

[4]) R. GROUSSET a. O. zählt allein auf stadtrömischen Sarkophagen außerhalb der größeren Sammlungen 20 solcher idyllisch-pastoralen Darstellungen auf.

[5]) R. GROUSSET a. O., p. 65 (54); 69 (63).

[6]) L. v. SYBEL, Christl. Antike (Marburg 1906), 174. — Der »gute Hirt« zwischen Genien mit der Fackel GARRUCCI, 297,1 und 403,1, zwischen Musen und Genien der Jahreszeit 395,3, mit Eros und Psyche 395,3, mit Wagenrennen 269,4 usw.

stellung erst aus der rein poetisch-malerischen entwickelt haben muß, nicht umgekehrt, wie vermutet worden ist. Je kräftiger und selbständiger die christliche Kunst wurde, desto mehr mußte sie in dieser Zeit der Entwickelung alles Heidnische und rein Poetische abstreifen. Die Bedeutung der pastoralen Szenen, die dem Heidentum das Bild eines lieblichen Friedens gewährten, trat immer mehr hinter der Figur eines guten Hirten zurück, der sich der Herde annahm. So ward schließlich aus einem guten Hirten der gute Hirt, und dieser konnte, von seiner landschaftlichen Umgebung losgelöst, auch recht gut ohne sie die Bedeutung des christlichen Symbols aussprechen.

Gemeiniglich wird freilich der umgekehrte Weg der Entwickelung angenommen, indem man an die Spitze der christlichen Sarkophagplastik das nackte Symbol stellt. Dann wäre allerdings der Sarkophag der Livia Nicarus im Louvre [1]) einer der ältesten Vertreter der Gattung. Ich glaube, man erweist ihm zuviel Ehre und darf ihn überhaupt nicht für die Plastik berücksichtigen. Die beiden strigilierten Flächen der Vorderseite berechtigen doch wahrlich nicht dazu, ihn als »schön« (KRAUS) zu bezeichnen, und die Symbole des guten Hirten zwischen Fisch und Anker sind überhaupt nur rohe und unbehilfliche Einritzungen [2]). Ich verstehe nicht, wie man dies »Graffito« in eine Reihe z. B. mit unserm Relief *G* setzen kann, das DE ROSSI selbst einmal für das älteste christliche überhaupt erklärt [3]) hat. Jene Symbole sind ganz im Sinne der spätrömischen Kunst in den leeren Raum hineingestellt [4]), und ich stehe nicht an, den Sarkophag überhaupt für einen heidnischen zu halten, der erst später durch die flüchtige Anbringung jener Symbole zu einem christlichen umgestempelt wurde. Wäre das nackte Symbol wirklich der Anfang der christlichen Kunst, so versteht man bei dem Sarkophage von Ravenna nicht, wie das Motiv des guten Hirten durch Anlehnungen an die heidnische Kunst realistisch herausgeputzt werden konnte! Das Eindringen des Realismus ist eine vorübergehende Wendung, welche z. B. die Mosaikkunst im sechsten Jahrhundert in Ravenna nimmt; aber diese »weltliche« Ausschmückung der Apsis von S. Vitale ist eine vereinzelte Erscheinung. Die Kunst der ersten Jahrhunderte hat daran keinen Anteil.

Eins von beiden kann nur möglich sein: entweder denkt man sich den Entwickelungsgang der Sarkophagplastik in der Weise, daß die Kunst von der Anwendung des nackten Symbols zu reicher, figürlicher Darstellung fortschreitet, oder daß sie, an die antike Figurenplastik anknüpfend, christliche Gedanken und Symbole unterschiebend, schließlich zu der Kunststufe gelangt, auf welcher das Symbol allein

---

1) Abb. GARRUCCI a. O., 296, 3. DE ROSSI setzte ihn (Bull. crist., 1891, p. 57) ans Ende des zweiten Jahrhunderts. F. X. KRAUS a. O., I, 239 hielt ihn für noch älter, und ihm folgt C. M. KAUFMANN a. O., 495.

2) Man muß sich nur nicht durch die verschönte Abbildung bei KRAUS a. O., Fig. 195 täuschen lassen, die beinahe an ein Relief erinnert. Über seine Minderwertigkeit urteilt richtig LE BLANT, Revue des soc. sav., 6me série, T. VI, p. 107: »*une gravure assez sommaire.*« Die Abbildung ebenda und Étude etc. p. IV bestätigt dies Urteil. — Ich sehe nachträglich, daß auch schon G. FICKER, Sitzungsber. d. k. pr. Ak. d. W. zu Berlin, 1894, III, A. 5 gegen das behauptete Alter des Sarkophages, freilich ohne positive Gründe anzugeben, einen Verdacht ausgesprochen hat.

3) Bull. crist., 1887, 42; 1891, 56.

4) NB. der Fisch steht auf dem Schwanze!

herrscht, bis auch dies, wie die Plastik des sechsten und siebenten Jahrhunderts in Ravenna beweist, ornamental erstarrt. Nur dieser letztere Weg aber erscheint als der naturgemäßere. Die christliche Kunst steht mit nichten in einem Gegensatz zur heidnischen, sondern sie wächst aus ihr heraus und läuft ihr parallel, bis sie sich nach Konstantin auf eigne Füße stellen kann. Die Darstellungen der Hirtenszenen lassen diesen Weg deutlich erkennen: die an die hellenistische Reliefbildnerei anknüpfende, landschaftlich reichere ist die ältere, die symbolische Isolierung des guten Hirten die jüngere Darstellung.

Zu diesem Gange der Entwickelung stimmt die Tatsache, daß auf älteren Sarkophagen eine Verdoppelung[1]), ja Vervielfachung des sog. guten Hirten vorkommt, auf jüngeren aber nicht; sobald das Symbol eines guten Hirten an der Persönlichkeit Christi haften geblieben war, verbot sich das von selbst. Ein Crucifixus ist niemals auf einem Bilde, etwa der Symmetrie zuliebe, verdoppelt worden: der Gedanke wäre absurd, denn Christus ist ein Individuum, der gute Hirt aber war zunächst ein Gattungsbegriff. Wohl bietet die antike Kunst gelegentlich Beispiele für die Verdoppelung einer individuellen Gottheit auf einer Darstellung, aber diese Unregelmäßigkeit findet sich erstens nur auf Bildwerken, die fabrikmäßig hergestellt oder Produkte notorisch nachlässiger, meist etruskischer Arbeit[2]) sind, während der Sarkophag der Prätextatkatakombe mit den drei Hirten ein Prachtstück allerersten Ranges ist, und zweitens sind jene Wiederholungen unter sich gleich, die drei Hirten des Sarkophags aber sind durch Größe und Alter von einander unterschieden. Die Darstellung einer Hirtenszene, ob heidnisch oder christlich, verträgt recht gut mehrere gute Hirten. Die Beobachtung des Christustypus auf den ältesten Sarkophagen aber führt zu dem Resultat, daß Christus mit dem Reize zarter Jugend ausgestattet wurde, während der sog. gute Hirt meist bärtig und mit struppigem Haar erscheint. Wie wollte man da in jenen guten Hirten stets das Symbol des Erlösers erblicken? Noch unerklärlicher bliebe es ferner, wie dem sog. guten Hirten gelegentlich Porträtzüge gegeben werden konnten.

Ein Sarkophag von Pisa[3]) bietet in der Beziehung eine sehr merkwürdige, vielleicht auch sehr alte Darstellung. Hier sehen wir rechts acht Jungfrauen, Hände und Blicke nach dem Mittelbilde der (verstorbenen) Mutter ausstreckend, und links den Vater im kurzen Chiton des Hirten, mit Porträtzügen, hinter seiner Herde, ein Lamm auf den Schultern tragend. Es ist der Vater, der nach dem Tode der Frau die Sorge für die Seinen wie »ein treuer Hirt« übernehmen wird. Der gute Hirt war hier also noch nicht das Symbol Christi geworden, und so dürfte es auch der Fall

1) Garrucci a. O., 357, 4; 372, 1; 373, 5; 375, 2; 383, 1.

2) S. über diese ganze Frage G. Welcker, Alte Denkm. (Gött. 1864), V, 321 ff. Die Verdoppelung hebt die Individualisierung unbedingt auf, mögen die Gründe in Nachlässigkeit oder dekorativem Spieltrieb gesucht werden. Das gilt auch für die sog. antithetische Gruppe des archaischen »Wappenstils«. S. Jolles, Jahrb. d. arch. Inst., XIX (1904), S. 41 ff.

3) Meine Ant. Bildw., I, 209; Abb. C. Lasinio, Raccolta etc. (Pisa 1814), XL. Der Sarkophag verdiente wohl eine sorgfältigere Untersuchung. Leider ist er bei der Neuordnung der Bildwerke des Campo Santo, weil in Stücke zerbrochen, in die Kiste eines Magazins verpackt worden. Doch gelang es mir, während meiner Anwesenheit in Pisa im Juli 1909 gerade das Stück herauszufinden, auf welchem der sog. gute Hirt dargestellt ist: er hat in der Tat Porträtzüge und gleicht keineswegs einer typischen Christusfigur.

mit unserem Sarkophage *R* sein. Er repräsentiert also auch aus diesem Grunde offenbar noch einen sehr alten Typus.

Das schließt nicht aus, daß er in späterer Zeit ausgeführt wurde, wenn man nicht etwa in der Rohheit der Formen eine provinzielle Art erkennen will. Denn natürlich war sein Verfertiger dem stadtrömischen von *L* und *Ma* an Gewandtheit und antikem Schönheitsgefühl unterlegen: jener beherrscht noch die menschliche Aktfigur, wie man an dem nachlässig ruhenden Jonas-Endymion und der unverhüllten Anmut des nackten Christus-Täutlings sehen kann; der Faltenwurf der Orans wie des lesenden Mannes auf *Ma* stehen guten antiken Vorbildern nicht fern, und auch der Kopf des guten Hirten, wenngleich er nicht die gesuchte Grazie der bekannten Statuette im Lateran (s. Abb. 40) erreicht, ist dem Schönheitsbedürfnis, wie es der großstädtische Kunstbetrieb entwickeln mußte, angemessener; aber — das alles zugegeben — der ravennatische Sarkophag hat doch mehr Elemente der heidnischen Antike bewahrt: die Anwesenheit der Parze — von ihr war oben die Rede — lenkt ganz in den heidnischen Gedankenkreis ein; die landschaftliche Hirtenszene gehört, wie oben ausgeführt, dem älteren Typus an; und auch das struppige Haar und die derben Gesichtszüge des guten Hirten lassen noch deutlich das satyreske Vorbild der antiken Kunst durchschimmern[1], das in den stadtrömischen Katakombenbildern und Skulpturen nur zu bald einem zierlich eleganten Typus Platz machen mußte. Ob dabei in Ravenna ein Zusammenhang mit Darstellungen östlicher Provenienz vorliegt, vermag ich nicht zu sagen. Auffällig ist jedenfalls, daß noch die israelitischen Hirten der sog. Maximianskathedra[2] denselben derben Charakter zeigen.

Weist aber dieser Typus — nicht die Ausführung des ravennatischen Sarkophagreliefs — auf ältere Zeit, so stimmt das auch zu dem oben aufgestellten Entwickelungsgesetz des sog. guten Hirten in der Plastik. Wann die Loslösung der symbolischen Figur des guten Hirten aus dem Hirtenbilde und seine unmittelbare Beziehung auf Christus erfolgte, läßt sich schwer angeben, doch gelingt es vielleicht, auf Umwegen diesem Ziele näher zu kommen. Als ein vermittelnder Übergang von dem Gattungsbegriff des guten Hirten zum Individuum erscheinen mir die Darstellungen, bei welchen die Gestalt des guten Hirten durch hohen Wuchs die Umgebung überragt[3]: man will nun den »guten Hirten« als die Hauptperson hervorheben; er steht im Begriffe sich zu isolieren. Ein merkwürdiges Beispiel dafür ist der bekannte Sarkophag aus der Prätextatkatakombe[4] im christlichen Museum des Lateran. Hier hat man die Figur des guten Hirten auf der Vorderseite dreimal auf ein verziertes Postament gesezt, um ihn aus der den Hintergrund bildenden, fast verwirrenden Darstellung von Putten, welche in dichtem Laubwerk der Weinernte oder pastoralen Beschäftigungen obliegen, hervorzuheben. Daß die wie Statuen aus dem realistischen

[1] Ob hier eine Erinnerung daran zugrunde liegt, daß der Tote im Dionysischen Thiasos der Seligen oft die Gestalt des Satyrs annimmt, wage ich nicht zu entscheiden. S. Br. Schroeder, Bonner Jahrbb., 108/9 = 1902, S. 55 ff.

[2] Abb. Venturi, Storia del'arte ital. (Milano 1901), I, Fig. 286—288; Photogr. Alinari, 10296; Ricci, 162—166.

[3] S. R. Grousset a. O., 71, 72; Matz a. O., 2916 (nicht als christlich erkannt).

[4] Vgl. O. Marucchi a. O., Nr. 183, A.

Treiben heraustretenden Hirtenfiguren nicht Christus bedeuten können, liegt auf der Hand: die mittlere ist bärtig, die beiden äußeren sind jugendlich. Nahe genug liegt es, an Hirten der Gemeinde zu denken, wenn man sich nicht mit dem künstlerischen Streben, durch den Gegensatz der Formen die Darstellung reizvoller zu machen, begnügen will. Von einer sinnlosen »Spielerei«[1]) kann nicht die Rede sein. Es handelt sich hier vielmehr um ein ganz bestimmtes Kunstwollen, dem die Typen der heidnischen wie der christlichen Sarkophage in ganz gleicher Weise unterliegen müssen. Dem Auge des Beschauers sollen feste Ruhepunkte gegeben werden, um nicht durch das Durcheinander von Laub und Putten zu verwirren. Diese Ruhepunkte verfolgen genau denselben Zweck, wie die fünf Figuren auf dem Vordergrunde des Achilleussarkophages im Vatikan[2]): sie gliedern die verworrene Bewegung der Darstellung durch plastische Zäsuren. Es war dies das notwendige künstlerische Korrektiv für den verwirrenden Eindruck des Reliefs, welches in der Auflösung der taktischen Fläche sein Ziel sieht. Der berühmte Reliefpfeiler im Museo profano des Lateran mit Vögeln und Gartengerät im Weinlaub[3]), bezeichnet den Anfang jener Richtung spätrömischer Kunst. Von dieser Richtung ist die ältere von *R* um gewiß fünfzig Jahre entfernt. Von der Negierung der Grundfläche ist hier noch keine Rede; die Figuren hängen taktisch mit ihr zusammen, wachsen aus ihr heraus, und der Kontrapost und die Proportionalität ist bei aller handwerksmäßigen Mache doch noch gewahrt — eine Folge des noch nahe stehenden antiken Vorbildes. Dieser Reliefstil kann schon aus kunstgeschichtlichen Gründen nicht unter das Jahr 200 gesetzt werden. Wer den geistvollen Ausführungen Al. Riegls[4]) über diese Entwickelung gefolgt ist, kann darüber gar nicht in Zweifel sein. Nun ist auch jener Achilleussarkophag wegen der Haartracht der Penthesilea nicht jünger als das erste Drittel des dritten Jahrhunderts, und in dieselbe Zeit gehört ein Amazonensarkophag von Benevent[5]). Auch bei ihm lösen sich aus dem verworrenen Kampfgewühl drei symmetrisch geordnete, nackte Figuren hervor: die Wirkung ist hier wie da die gleiche beabsichtigte. Da aber der Hirtensarkophag der Prätextatkatakombe genau dasselbe Kunstprinzip befolgt, muß er auch derselben Zeitrichtung angehören. Wir gewinnen also damit eine zeitliche Grenze und dürfen behaupten, daß der Typus des guten Hirten bis zum ersten Drittel des dritten Jahrhunderts noch nicht entwickelt gewesen sein kann.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß der Hirt inmitten der Herde nicht auch später noch dargestellt wurde, als der Christustypus des guten Hirten längst feststand. Ja, es ist ganz sicher, daß der Johanneische Typus des »weidenden Hirten« der jüngere ist. Es genügt ein Blick auf das schöne Mosaik des weidenden Christus im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus dem fünften Jahrhundert. Die

---

[1]) So C. M. Kaufmann a. O., 136.

[2]) W. Helbig, Führer durch die öffentl. Samml. kl. Alt. in Rom² (Leipz. 1899), 81, 147. Abb. C. Robert, Ant. Sark., II, XXXIX, 92, p. 113; A. Riegl, Die spätröm. Kunstindustrie (Wien 1901), S. 71 ff. u. sonst.

[3]) Abb. Fr. Wickhoff, Wiener Genesis (Wien 1895), Abb. 11.

[4]) a. O., 71 ff.

[5]) Robert a. O., II, Taf. 40.

mit Blumen bewachsene Berglandschaft hat ein ganz ideales Gepräge, und mit dem Nimbus Christi, seinem goldstrahlenden Gewande und dem purpurnen Mantel ist jeder Zusammenhang mit dem hellenistischen Hirtenbilde gelöst. Das Relief von *R* dagegen wurzelt noch fest in jenem älteren, antiken Kreise, wie die über den Bergrand emporschauende Hirtenfigur deutlich beweist: sie hat mit christlichen Vorstellungen fast nichts zu tun, sondern verstärkt nur den behaglichen Eindruck einer Idylle.

Von der Neigung zu idyllischen Darstellungen am Ende des zweiten Jahrhunderts war schon oben die Rede. Sie muß ganz allgemein gewesen sein und läßt sich weder geographisch noch religiös beschränken. Es ist unter diesen Umständen sehr bezeichnend, daß die Aberkiosinschrift[1]), die gleich im Anfange von dem heiligen Hirten redet, der die Herden der Schafe auf Bergen und Feldern weidet, von den Auslegern auf Attis oder Christus bezogen werden konnte[2]). Demselben Gedankenkreise gehört der Hirt des Hermas und die in pastoralen Vorstellungen ganz schwelgende Vision der h. Perpetua an. Die Plastik folgte diesen durch die religiöse Poesie und die Johanneische Vorstellung vom weidenden Hirten verbreiteten Anschauungen und wird unter ihrer Anregung, die Figur des Lamm tragenden oder weidenden Hirten herauslösend, den Typus allmählich immer bestimmter auf Christus bezogen haben. Auf dem Relief von *R* scheint indessen, wenn wir alles zusammenfassen, weniger der gute Hirt, als ein guter Hirt dargestellt zu sein, während die Hirtenfigur von *L*, *Ma* und *G* mehr an das isolierte Symbol des guten Hirten anklingt.

4.

Ähnlich wie mit der Idylle des Hirtenlebens verhält es sich mit dem Fischerbilde in *G*, *Ma* und *R*. Wie andere ländliche Zerstreuungen, wie die Jagd, war auch der Fischfang ein beliebter Zeitvertreib zumal des verwöhnten Großstädters, und die ausgesprochene Neigung z. B. des trefflichen Kaisers Antoninus Pius dafür[3]) empfahl sie in der Mitte des zweiten Jahrhunderts noch mehr. Der Verfasser der »Halieutika«, Oppianos, wurde von Marc Aurel begünstigt, und ein Gedicht über die Jagd »Kynegetika« soll Caracalla hoch bezahlt haben. Der Stoff ist sozusagen uralt in der Kunst. Der auf der Meeresklippe angelnde Fischer findet sich schon als Mittelbild einer Vase des Chachrylion lediglich als Ausdruck harmlos friedlicher Beschäftigung. Von der Neigung des Hellenismus zur Idylle festgehalten, geht er ohne weiteres auf die Schmalseiten der Sarkophage und Grabdenkmäler über[4]). Den christlichen Malern aber und Bildnern war er um so willkommener, da das heilige Zeichen des Fisches

[1]) G. Ficker, Sitzungsber. d. A. d. W. Berlin 1894, 87 ff.; A. Dieterich, D. Grabschr. d. Aberkios (Leipz. 1896), 1; O. Gruppe, Griech. Mythol. (München 1906), 1521, 1.

[2]) C. M. Kaufmann a. O., 79 und ausführlich Handb. d. Arch. (Paderborn 1905), 228 ff.

[3]) S. O. Th. Schulz, D. Kaiserhaus der Antonine (Leipz. 1907), 35.

[4]) Die Vase des Chachrylion in Neapel bei Hartwig, Meisterschalen, Taf. V; Fischerszene auf einem Grabstein in Metz (Jahrb. d. Ges. f. Lothr. Gesch., XII, 352, 411), auf dessen anderer Schmalseite eine idyllische Hirtenszene, auf dessen Vorderseite ein Totenmahl dargestellt ist. — Auf einem christlichen Sarkophage im Hofe des Thermenmuseums in Rom, Nr. 113 ebenfalls der Fischer dem Hirten entgegengesetzt. — Über den ganzen Gedankenkreis vgl. auch (etwas abweichend) Conze, Archäol. Zeit., XXVII, 1869, S. 51.

(ἰχθύς) und die allegorischen Anspielungen auf den Fischerberuf den Gläubigen gerade so nahe lagen als das Gleichnis vom Schafe und Hirten. Daß das Symbol die Fischerdarstellungen auf Sarkophagen beeinflußt hat, ist möglich, daß es sie hervorgerufen, glaube ich ebenso wenig wie ein Herauswachsen der Hirtenszenen aus der Figur des guten Hirten. Dazu kommt, daß das Fischsymbol nachweislich nicht vor Hadrian auftritt[1]; daß aber der Sarkophag der Livia Nicarus mit seinem Fischsymbol schon in diese oder gar ältere Zeit gehört, ist, wie oben (S. 161, Anm. 2) bemerkt, zwar behauptet, aber nicht bewiesen worden. Möglicherweise ist das Fischeridyll des ravennatischen Sarkophages im Sinne einer christlichen Anspielung gemeint, aus dem Bildwerk selbst läßt sie sich ebensowenig entnehmen wie aus der parallelen Darstellung der einen Schmalseite von *Ma*, wo der größere Raum die Szene durch Hinzufügung eines zweiten Fischers noch lebhafter zu gestalten gestattet hat[2]. Wir stehen eben bei diesem Typus auf der Grenze, wo sich Heidnisches und Christliches in der Kunst noch nicht voneinander geschieden hat[3].

Das wird eigentlich durch die linke Schmalseite von *R* noch deutlicher. Sie zeigt uns einen über Wellen im Kahn rudernden, nackten, geflügelten Eroten, der in keiner Weise von der antiken Art abweicht. Das pausbäckige Kindergesicht, das oben nach Kinderart zusammengebundene Haar, gewiß eine Mode schon der hellenistischen Zeit, das kehrt genau so bei Eroten und Kindergestalten der antiken Kunst, z. B. dem die Gans würgenden Knaben im Kapitolinischen Museum, im Louvre und sonst wieder[4]. Der in einen Schwanenkopf ausgehende Bug des Schiffes erinnert an den mit einem Vogelkopf verzierten Bug des Schiffes, in welchem auf der einen Schmalseite des Orestessarkophages im Museo profano des Lateran Charon seine Schatten in die Unterwelt übersetzt[5]. Die Verzierung der Schiffswand mit Delphinen wiederholt sich, nur noch viel reicher ausgestaltet und die Wand mit Seewesen aller Art bevölkernd, auf der Schiffsseite eines Reliefs der Marciana in Venedig[6]. Ein geflügelter Erot, ein Schiff rudernd, auf der Schmalseite eines Kindersarkophages im Museo Chiaramonti in Rom[7]; auch hier ist die Schiffswand mit einem Meertiere geschmückt. Stimmen so Einzelheiten mit antiken Darstellungen überein, so ist das ebenso der Fall mit ihrer sepulkralen Bedeutung. Der Nachen Charons ist ja auf heidnischen Grabdenkmälern etwas ganz Selbstverständliches[8], und die Überfahrt der Seelen über das große Wasser in das unbekannte Land des Todes war eine zu nahe liegende Vorstellung, als daß die bildende Kunst an ihr hätte vorübergehen

1) S. C. M. Kaufmann, Handb. d. christl. Archäologie (Paderborn 1905), 294. Die früheste Deutung des Fischsymbols bei Clemens Alexandrinus († 220) im Paedagogus, III, 4.

2) Aus diesem Grunde ist der christliche Charakter der Fischerszene bei dem Sarkophag im Giardino Boboli in Florenz von mir überhaupt nicht erkannt worden. S. Ant. Bildw., II, 85 u. dazu Grousset a. O., p. 54 f.

3) S. Grousset a. O., p. 6 ff. u. O. Marucchi im Bull. crist., 1901, 212 und 1882, 56.

4) S. J. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl.[3] (Leipz. 1882), II, 143.

5) Benndorf und Schoene a. O., 415. Abb. C. Robert a. O., II, 155 zu S. 168.

6) Ant. Bildw., V, 295. Jahrb. d. öst. arch. Inst., I, II zu S. 25 (Bienkowski).

7) W. Amelung, D. Skulpt. d. Vatikan. Mus., I, T. 12, 678.

8) Ant. Bildw., I, 44, u. sonst.

können, ja, sie gehörte zu den Vorstellungen, die sich am allerfestesten im Volksglauben erhielten[1]). In dieser Form konnte sie freilich vom Christentume nicht aufgenommen werden.

Die Schreckgestalt des wilden Fährmanns hatte mit den christlichen Jenseitsvorstellungen nichts zu tun. Aber das Heidentum hatte ja selbst eine tröstlichere Form für diese Totenfahrt erfunden. Auf den Wogen des Ozeans tummelten sich freundliche Meereswesen, von Liebesgöttern umflattert, das Bild des Verstorbenen auf einer Muschel oder einem Schilde tragend[2]), und schließlich kam man dazu, diesem schwimmenden Zug eine Reihe von Eroten im Kahne beizugeben, die, meist zu zweien, auch mit Psyche vereint, ihrer Lebenslust und Freude Ausdruck gaben: sie ruderten, angelten, fischten und trieben allerlei Kurzweil, ein ideales Spiegelbild kindlicher, irdischer Fröhlichkeit; denn daß nicht wirklich reale Vorgänge dargestellt waren, darauf weist der meist hinter ihnen schwebende Reigen seliger Meeresgeister hin. So finden wir diese rudernden Kinder auf einem Kindersarkophage des Palazzo Astolli in Rom[3]), und Kindersarkophage kamen für diese Darstellungen wohl in erster Linie in Frage[4]). Eroten hatten sich ja schon seit der hellenistischen Zeit in alle Tätigkeiten des Lebens eingedrängt[5]), welche die Kunst darzustellen unternahm, und es wäre geradezu auffallend, wenn wir sie nicht auch bei der Todesfahrt als holde Begleiter finden. Ihr Auftreten war so selbstverständlich dabei geworden, daß sie auf Sarkophagen geradezu der formelhafte Ausdruck für die Fahrt ins selige Jenseits wurden. So konnte sie auch der christliche Bildhauer unbedenklich in seinen Formenschatz aufnehmen, ja, wenn man sich der Worte Jesu erinnerte, der die Jünger anwies aufs Meer zu fahren und ihre Netze auszuwerfen, schob sich ganz unvermerkt unter dies heidnische Symbol der Fahrt nach den Inseln der Seligen eine christliche Vorstellung von dem Seelenfischer unter.

Auf der Schmalseite eines Kindersarkophages im Museo Chiaramonti im Vatikan finden wir neben den Spuren anderer Eroten den einen geradezu damit beschäftigt, ein schweres Netz mit beiden Händen aus dem Wasser zu ziehen[6]). Die Vorstellung genügte dem Heiden wie dem Christen, und ohne andere Anzeichen läßt sich aus dem rudernden Eroten der Charakter des Sarkophages nicht bestimmen. Ebenso kann man bei den beiden auf einen Leuchtturm zurudernden Knaben auf einem Sarkophagrelief im Lateran[7]) im Zweifel sein, ob dies Relief eine heidnische oder christliche Vorstellung ausdrücken soll. Auch das Relief auf dem ravennatischen Kindersarkophage hat nichts, was als speziell christlich in Anspruch genommen werden müßte, und so ergibt sich bei allen bis jetzt betrachteten Szenen der engste Zusammenhang zwischen christlicher und heidnischer Plastik. Der Sarkophag müßte

1) L. Friedlaender, Sittengesch., III, 632 f.

2) Sk. in Pisa, abgeb. C. Lasinio, Raccolta, CXXXIII; Ant. Bildw., I, 111.

3) Abb. Bulletino communale municip., I, Taf. III, IV zu p. 260 ff. (C. L. Visconti), wo auch verwandte Darstellungen aufgezählt sind.

4) S. E. Petersen in Ann. d. Inst., 1860, p. 404 ff.

5) Vgl. A. Conze, Röm. Bildw. einh. Fundortes, I, 15.

6) W. Amelung a. O., T. 39, 118.

7) Benndorf und Schoene a. O., S. 329, 405 = Garrucci a. O., 395, 10.

als ein heidnischer bezeichnet werden, wenn nicht die linke Darstellung der Vorderseite die Grenzen heidnischer Denkweise durchbräche und Figuren darböte, deren nicht mehr rein menschlicher Gehalt nur mit Zuhilfenahme christlicher Symbolik erklärt werden kann.

5.

Zwischen zarten Lorbeerbäumchen, die, wie S. 137 nachgewiesen ist, auf älteren christlichen Sarkophagen den Aufenthalt der Seligen, das Paradies, darstellen, schreitet eine Selige nach vorn, die Rechte zur Anbetung erhebend, den Kopf zu dem ihr voranschreitenden Manne wendend, der zwar wie die Frau Porträtzüge hat, aber statt der bürgerlichen Tracht des Lebens den Philosophenmantel trägt, welcher rechte Seite und Füße unbedeckt läßt. Es ist die Tracht des Verklärten; sie zeigt, daß der Mann den bürgerlichen Gewohnheiten und irdischen Bedürfnissen entrückt ist, und die von der Linken gehaltene Rolle dürfte hier deshalb um so weniger das blose Abzeichen des gelehrten Mannes sein; sie sagt, daß es sich um das Buch des Lebens handelt, welches nun ausgelesen ist: die noch darüber gehaltene Rechte hat die Rolle soeben zusammengeschoben. Was die Mittelszene des Sarkophages voraussetzte, ist hier in Erfüllung gegangen, und der, welcher sich würdig auf die Zukunft vorbereitete, ist nun des Zusammenseins mit seinen vorausgegangenen Lieben gewürdigt. Zu ihnen müssen wir nicht nur die Frau rechnen, die ihn im Adorationsgestus empfängt, sondern auch die Tochter, jenes kleine Mädchen, das an der anderen Seite der Frau geht, und für welche unbedingt der Sarkophag beschafft worden ist; auch sie ist durch die in der Antoninenzeit wieder üblich gewordene Haartracht der Melonenfrisur individualisiert. Clemens Alexandrinus (+ 220) und andere Kirchenväter erklärten das einfach aus der Stirn gestrichene und hinten in einen Knoten gebundene Haar als die für Mädchen besonders anständige Tracht[1]. Alles führt dazu, das Jahr 200 als den passendsten Zeitansatz *ante quem* für unseren Sarkophag anzusetzen.

Das Mädchen hält eine Taube in der Hand; ihre sepulkrale Bedeutung ist außer allem Zweifel (s. S. 134 f.). Sie war schon in altgriechischer Zeit nicht nur der Demeter und Aphrodite[2], sondern auch den Moiren und Erinyen geweiht. Die Taube in der Hand der Verstorbenen kommt auch auf römischen Grabsteinen vor. Das auf einem römischen Sepulkralrelief der Villa Panfili in Rom zwischen den Eltern stehende Mädchen[3] trägt einen Vogel in der Hand, auf einem Kindersarkophag des Museo profano des Lateran[4] hält Psyche eine Taube in ihrem Schoße, und die pickenden Vögel (Tauben?) auf römischen Aschenkisten gehören zum allerbekanntesten sepulkralen Schmuck[5]. Im ersten Jahrhundert wird die Taube bei den Römern ein ganz

[1] S. J. Marquardt, Röm. Privatalt., V, II, 203.

[2] Über Aphrodite als Herrin der Seelen s. G. Weicker, D. Seelenvogel (Leipz. 1902), 25 ff. Tauben auf einer kyrenaischen Vase bei O. Puchstein, Arch. Zeit., 1881, Taf. XI.

[3] Matz a. O., 3788; ein Mädchen, dessen Haartracht auf den Anfang des dritten Jahrhunderts hinweist, auf einem Kindersk. im Berliner Museum, Nr. 855, hält in der einen Hand eine Taube, in der andern eine Weintraube.

[4] Benndorf-Schoene a. O., 128.

[5] Vgl. die Votivstatue des eine Taube haltenden Mädchens im Niobidensaal der Glyptothek in München, Nr. 272a. S. auch S. 134.

gewöhnliches Abzeichen Verstorbener gewesen sein. Der Trimalchio des Petronius Arbiter wünscht sich die Gattin neben seiner Grabstatue mit einer Taube in der Hand[1]), und diese Mode muß sich auch im ganzen zweiten Jahrhundert erhalten haben, sonst würde die Taube kaum so anstandslos in die christliche Kunst übergegangen sein[2]).

Haben wir demnach in dem Mädchen die verstorbene Tochter, in der Frau und dem Manne die mit ihr am Orte der Seligen zusammengehenden Eltern zu erkennen, so scheint sich die ganze Szene zu einem harmlosen Familienbilde zu entwickeln, wie es auf römischen und griechischen Grabdenkmälern nicht selten ist. Aber dem widerspricht die eigentümliche Haltung der vermeintlichen Mutter mit ihrem feierlichen Adorationsgestus, dem widerspricht vor allem der Umstand, daß diese Figur auf *G*, *Ma* und *L* wiederkehrt, hier aber jede verwandtschaftliche Beziehung zu andern Figuren ausgeschlossen erscheint. Denn daß sämtliche vier Sarkophage aus einem Gedankenkreise erwachsen sind, sich also gegenseitig erklären, kann keinem Zweifel unterliegen. Im einzelnen weichen die vier Figuren freilich voneinander ab, aber diese Abweichungen stehen doch andererseits wieder ihrer Zusammengehörigkeit zu einem Typus nicht im mindesten im Wege. Auf *Ma* und *R* trägt die Figur außer langer Tunika und umgeschlagenem Mantel noch einen auf dem Kopfe aufliegenden Schleier, bei *L* übernimmt der im Rücken herabhängende Mantel dessen Rolle; bei *Ma* und *R* ist der Mantel um den Unterkörper geschlungen, bei *Ma* zugleich mit einem dreieckigen Überfall, der vom linken Unterarm an den Körper angedrückt wird, ein von zahlreichen antik griechischen Statuen verwendetes Motiv[3]). Einen eigenen, altertümlichen Charakter trägt nur die Figur auf *L*, worüber unten zu reden sein wird.

Alle diese Abweichungen aber beweisen höchstens, daß der Typus in Einzelheiten der äußeren Erscheinung auf den vier Sarkophagen noch nicht feststand, daß aber Haltung und vor allem Zusammenstellung der Figur in fast symmetrischem Verhältnis zu dem sog. guten Hirten nur auf eine allen gemeinsame Bedeutung schließen läßt. Diese Gegenüberstellung mit dem guten Hirten[4]), wie sie *Fe* hat, wird später so typisch, daß man mit Recht nach einer bestimmten Benennung der Frau geforscht hat. Eine ganz befriedigende Erklärung scheint mir indessen noch nicht gefunden zu sein.

Dass sie im Zustande des Gebetes, wenn man will, der Fürbitte dargestellt ist, kann überall da nicht zweifelhaft sein, wo sie in Orantenstellung mit beiden erhobenen Händen, die Flächen nach außen gekehrt, erscheint. Die Geste geht bekanntlich auf heidnische Gewohnheit zurück[5]). Nun kommt freilich dieselbe Gestalt einigemal auch mit nur einem erhobenen Arme vor, so auf einem Sarkophage des Giardino Boboli

1) »*ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem.*«

2) C. M. Kaufmann, Handb. d. chr. Archäol. (Paderborn 1905), 311 f.

3) Am bekanntesten unter dem Namen der Hera Borghese-Jacobsen. Vgl. W. Helbig, Führer durch d. öff. Samml. in Rom (Leipz. 1899), 35, S. 22 f.

4) S. S. 146.

5) S. L. v. Sybel a. O., I, 255 ff.

in Florenz[1]), einem zweiten auf der Piazza Poli in Rom[2]), einem dritten in Arles[3]) und unserm Sarkophage in Ravenna. In drei Fällen dient die nicht erhobene Linke dazu, den Mantel zu halten, was in *R* wohl nicht der Fall ist. Einen Gebetsgestus wird man demnach freilich in den drei nur einen Arm hebenden Figuren nicht eigentlich erkennen wollen; es ist mehr der Gestus der Adoration. Doch zugegeben selbst diesen Unterschied — für die Bedeutung jenes weiblichen Gegenbildes des guten Hirten ist er belanglos. Die Gebetsgeste kann unmöglich zum Ausgangspunkt der Erklärung gemacht werden[4]).

Man hat auf die Jungfrau Maria geraten, aber der Typus jener Orans war längst ausgebildet, bevor an eine Darstellung der Mutter Jesu gedacht werden konnte, und jene Benennung ist auch so ziemlich allgemein fallen gelassen worden. Zäher hat sich die von DE ROSSI[5]) zuerst, wenn auch nur gelegentlich vorgeschlagene Benennung einer *Ecclesia* erhalten, obwohl sie von ihm nicht eigentlich begründet worden ist. Denn die von ihm aus einer Handschrift des zwölften Jahrhunderts herangezogene Inschrift ECCLESIA kann für die älteste Zeit gar nichts beweisen; ebensowenig freilich beweist der spielende Ausdruck in der sog. Homilie des Clemens Romanus von der συζυγία Christi mit seiner Braut, der Kirche[6]). Dieser Ausdruck theologischer Rhetorik konnte in der bildenden Kunst, selbst noch so mystisch aufgefaßt, nimmer zu einer Darstellung werden, in welcher gerade die Trennung und Gegenüberstellung der vermeintlichen bräutlichen Personen das allein Charakteristische wurde. Wo aber die Figur der Ecclesia als solche inschriftlich beglaubigt erscheint, wie auf dem Mosaik von S. SABINA[7]), wird sie durch ein Buch als Lehrerin gekennzeichnet, ein der Kirche durchaus angemessenes Attribut. Indem man das ungenügende dieser Erklärung empfand, ist man neuerdings zu einer Auffassung jener Orans als Seele gekommen[8]).

Das mag vielleicht ein religiöses Gemüt ansprechen, aus der der bildenden Kunst eigenen Formensprache läßt es sich nicht herauslesen. Wenn auf Katakombenbildern wie Sarkophagen eine Figur durch Orantengeste oder Andeutung des Paradieses, ganz abgesehen von sonstigen Beziehungen zur Umgebung, schon als »Selige« bezeichnet ist, wozu dann noch die sich wie ein Doppelgänger neben jene Figur stellende »Seele«? Eine Begrüßung aber des Verstorbenen durch seine Seele scheint

---

[1]) Zuerst erwähnt in meinen vor mehr als 30 Jahren geschriebenen Ant. Bildw., II, 85, aber, wie R. GROUSSET a. O., 55 später nachwies, noch nicht als christlich erkannt.

[2]) S. GROUSSET a. O., 55. Die an dieser Stelle eingerissene Verwirrung zwischen p. 16, A. 3 und p. 55, Nr. 19 läßt nicht deutlich erkennen, ob es sich um zwei oder nur einen Sarkophag handelt.

[3]) Abb. L. BLANT, Les sarcoph. d'Arles, pl. XVI = GARRUCCI, 358, 2.

[4]) Über die mannigfache Differenzierung der Gebetsgeste s. L. v. SYBEL a. O., 256; vgl. auch 264 f. Die Auffassung der Figur mit nur einer erhobenen Hand als PIETAS, woran sogar einmal DE ROSSI (Bull. crist., 1866, 47) dachte, darf heute wohl auf sich beruhen bleiben.

[5]) S. Roma sotterranea cristiana (Roma 1864), I, 347 f. — Auch C. SITTL, Gebärden d. Gr. u. R. (Leipz. 1890), 306 nimmt die Benennung an.

[6]) Vgl. DE ROSSI im Bull. crist. 1890 (November). Über die Lebenszeit des Clemens am Ende des zweiten Jahrhunderts s. A. HARNACK, Patr. apost. opp. (Lipsiae 1876), p. LXXIV.

[7]) Ciampini, Vet. Mon., I, T. XLVIII.

[8]) Vgl. besonders J. WILPERT, Ein Cyklus christolog. Gemälde (Freiburg Br. 1891), 32 ff. und nach ihm C. M. KAUFMANN, Die sepulcr. Jenseitsdenkm., 114.

noch widersinniger zu sein. Die Seele ist das innerste Wesen der verklärten Gestalt, steht ihr aber nicht als ein anderes gegenüber. In *L* zumal würde sie jede vernünftige Erklärung unmöglich machen. Denn entweder ist der vermeintliche Verstorbene links keiner, oder die sog. »Seele« rechts ist keine. Die Seele kann nicht einmal bei einer seligen Person stehen, bei einer andern fehlen. So lange man blos vereinzelte Orantenbilder vor Augen hat, dürfen diese wohl als Verstorbene in der Seligkeit aufgefasst werden, auf unseren vier Sarkophagen, wo sich die Orans bald neben irdische Figuren (*G*, *Ma*), bald neben Selige (*L*, *R*) stellt, ist mit jener Erklärung nichts anzufangen.

Alle Schwierigkeiten lösen sich, sobald man das Verhältnis der Orans zu dem sog. guten Hirten scharf ins Auge faßt. Beide wandeln im Paradiese, beide müssen die Beziehung zu diesem ausdrücken, und wenn der Hirt das Lamm an den Ort seiner Bestimmung trägt, so ist es die hier waltende Frau, welche den Toten in den Gefilden des Friedens aufnimmt: das ist der Friede, zu welchem zu gelangen, unzählige Grabinschriften so bestimmt verlangen, daß die Formel *in pace* geradezu ein Unterscheidungsmerkmal für alle Anhänger des neuen, beseligenden Glaubens geworden ist[1]).

Mit dieser Auffassung der Orans als des Friedens im Paradiese, als *Pax* oder Εἰρήνη, schwinden, wie mir scheint, tatsächlich alle Schwierigkeiten, die den bis heut beliebten Deutungen der Figur entgegenstehen. Der Begriff des Friedens geht restlos in ihr auf. Nun erst verstehen wir, wenn neben dieser Gestalt des Friedens Tauben auf den Bäumen sitzen[2]), oder ihr die Taube den Ölzweig bringt[3]). Denn diese ist gerade die Botin des himmlischen Friedens und, wie man mit Recht gesagt hat, eine »lebendige Illustration zur Paxformel«[4]). Zum Überflusse steht neben einer Orans mit der Taube in den Calixtkatakomben die Inschrift EIPHNH [5]). Aber auch das Rollenbündel, welches sich bisweilen neben dieser Orans findet[6]), spricht eine verständliche Sprache: man erlangt den himmlischen Frieden nur, wenn man nach der Anweisung der heiligen Schriften gelebt hat; diese sind also mit Recht Bedingung und künstlerisches Attribut des »Friedens«.

Nun aber nimmt im Grunde jeder Selige auch Teil an dem himmlischen Frieden; er wird selber gleichsam ein Abbild dieses Friedens; es wäre denkbar, daß die älteste Darstellungsform dieser christlichen »Eirene« überhaupt an die Darstellung eines Verklärten gebunden war, und erst im Verlaufe durch Wiederholung der Adorations- oder Gebetsgeste[7]), wie sie zumal auf den Katakombenbildern so häufig ist, diese stehende Figur des himmlischen Friedens geschaffen ist; sie hat sich also aus

1) C. M. Kaufmann, D. sepulcr. Jenseitsdenkm., 41 ff. und derselbe im Handb. d. chr. Archäol., 212 ff.

2) So nach R. Grousset a. O., 56, 22 auf einem Sk. Torlonia, einem andern neben dem Palatin (p. 55, A. 1). Vgl. Garrucci a. O., 370, 1 (Vatikan). Vgl. auch den römischen S. 165, A. 4 erwähnten Sk. aus dem Thermenmuseum.

3) R. Grousset a. O., p. 17 u. 39, 32.

4) C. M. Kaufmann, Handb., 311 f.

5) R. Grousset a. O., 59, 32.

6) R. Grousset a. O., 57, 28; 59, 33.

7) Über das Ineinanderfließen beider Zustände vgl. die treffenden Bemerkungen von L. v. Sybel a. O., 262 ff.

der Gattung der Oranten herausgelöst, wie, nach unserer Auffassung, der gute Hirt aus den Hirtenszenen. So würde sich auch erklären, wie man dieser Figur gelegentlich Porträtzüge geben konnte [1]). Für den Begriff der »Ecclesia« läge das weniger nahe; denn der schließt eigentlich grade alles Persönliche aus. Tatsächlich hat nicht nur die Orans auf *R*, sondern auch die auf *G* und *Ma* Porträtzüge, letztere wenigstens in der Anlage, wie CHR. HÜLSENS Beobachtung zeigt [2]); bei *G* weist die Scheitelung und das tiefe Herabhängen der Haare hinter den Ohren deutlich auf die Tracht der Julia Mammaea und den Anfang des dritten Jahrhunderts [3]). Es muß doch wohl um diese Zeit der Typus dieser Orans noch nicht festgestanden haben.

Das nämliche gilt von ihrer Tracht. Bei aller Verwandtschaft im allgemeinen zeigt sich doch noch ein Suchen nach einer bestimmten Form [4]). Am auffälligsten und eigenartigsten giebt sich die Tracht der Figur bei *L*: es ist der dorische Peplos, wie wir ihn mit seiner tiefen Gürtung, seinem Überschlag und Mantel schon von den Karyatiden des Erechtheions her kennen. Diese Tracht ist selbst für eine Idealfigur eines christlichen Sarkophages aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts so ungewöhnlich, daß sie sich nur durch die Nachahmung eines berühmten Originals, das dem Künstler nahe stand, erklären läßt. In der Tat muß jedem die Art, wie das Gewand mit seinen das linke Bein verhüllenden Steilfalten, mit seinem krausen Bausche unter dem Überfall des Peplos an die berühmte athenische Statue erinnern, die in ihrer vielleicht für Kaiser Augustus verfertigten Münchener Kopie von H. BRUNN als die — Eirene des Kephisodotes erkannt worden ist. Dieses Werk, von dem ein feinsinniger Beurteiler einst sagte, sie berühre uns fast wie eine christliche Madonna [5]), konnte wohl nach fast fünfhundert Jahren noch solchen Zauber ausüben, daß ein römischer Bildner des zweiten Jahrhunderts sich nicht scheute, es als Symbol des himmlischen »Friedens« auf einem christlichen Sarkophage (*L*) zu verwenden [6]). War das möglich, wenn die darzustellende Figur nicht dem Begriffe der »Eirene« entsprochen hätte? Dieses Zusammentreffen drückt aber gleichsam das letzte Siegel auf unsere Deutung.

Daß sämtliche vier Sarkophage aus einer Zeit stammen [7]), dafür spricht der eigenartige Inhalt der Darstellung, aber auch der bis zu einem gewissen Grade

---

1) Auf einem Sarkophage des Museo cristian im Laterano in Rom bei GARRUCCI a. O., 301, 2 über der Orans die Inschrift: IVLIANE.

2) Neue Jahrbb., 1904, 40. Auch der Kopf des Lesers war hier nur angelegt.

3) Die Abbildungen bei LE BLANT genügen in der Hinsicht nicht. Meine Angaben beruhen auf genauer Untersuchung des im Musée von Marseille (Château Borély) befindlichen, vorzüglichen Abgusses des Originals. Danach die Abb. 52 auf Grund einer vorzüglichen Photographie, die ich der Güte des Hrn. Prof. M. CLERC in Marseille, des Direktors der Antikensammlung im Schlosse Borély, verdanke.

4) S. S. 169.

5) C. FRIEDERICHS, Bausteine z. Gesch. d. gr. röm. Pl. (Düsseldorf 1868), S. 229; vgl. auch J. OVERBECK, Gesch. d. gr. Pl.[3], II, 8 f.; W. KLEIN, Praxiteles (Leipz. 1898), 83 ff.

6) Über die Neigung der Verwendung statuarischer Vorbilder auf Sarkophagen s. W. ALTMANN, Archit. u. Orn. d. ant. Sark. (Berlin 1902), 109, A. 2. — KEKULE, Gr. Sk. (Berlin 1906), 154 gegen Ende.

7) Die Beurteilung *Ma*'s durch MOREY (Jahrb. d. arch. Inst., XIX, 1904, 226) beruht auf ganz falschen Voraussetzungen.

allgemeine Isokephalismos der stehenden und sitzenden Figuren. *L*, *Ma* und *G* gemeinsam ist die Bärtigkeit des Hirten, worin wir den älteren Typus erkannten. Der satyreske Typus des Hirten von *R* stammt aus anderer Quelle, dürfte aber vielleicht noch älter sein (s. S. 163). Auf verhältnismäßig ältere Zeit weist auch bei *L* und *Ma* die antiker Plastik sowie statuarischen Typen sich nähernde Formensprache, weist bei *Ma* die gute Behandlung des Nackten, weist endlich bei *G* die Anwendung rein antiker Personifikationen: so taucht links hinter den Klippen, vor welchen der Fischer angelt, der Kopf des Helios mit einer Strahlenkrone und einer die Brust bedeckenden Chlamys hervor. Auf heidnischen Sarkophagen ist das eine ganz geläufige Andeutung des ewigen Wechsels der Naturgesetze, wenn dem Helios Selene gegenübersteht[1]); die letztere fehlt hier. So erscheint rechts mit einem Stabe in der Hand die Herrschergestalt des Gebirges, an dessen Triften der gute Hirt weidet. Die Deutung dieses Berggottes kann nur Schwierigkeiten machen, wenn man sich scheut, das Vorbild aus der Antike zu entlehnen. Der klassischen Archäologie sind derartige Personifikationen von Örtlichkeiten durchaus vertraut. Gegenüber so verwegenen Erfindungen, wie sie die anthropomorphische Reflexion des hellenistischen Zeitalters hervorbrachte, so wie wenn die Insel Delos als Jungfrau auf den Schultern eines Meergottes getragen wird[2]), oder eine den Arm vor die Stirn erhebende Frau als Σκοπιά gelten muß, wenn der Regen spendende Jupiter der Marcaurelssäule sich ganz in Strömen Wassers auflöst, erscheint der fest hingelagerte Berggott von *G*, dessen Umriß die Profillinie eines ansteigenden Berges wiedergibt, als höchst einfach. Gerade die Sarkophagplastik des zweiten Jahrhunderts war reich an derartigen Naturpersonifikationen, zumal der Berge wie des Latmos auf Endymionsarkophagen und anderen, welche den Adonis-, Hippolytos- und Prometheusmythos behandelten[3]).

Der Bildner des Sarkophages *G* überließ sich also ganz dem Strom der Mode, als er die rechte freie Seite seines christlichen Sarkophages mit dem Berggotte ausfüllte, an dessen Abhang die Schafe des guten Hirten weiden. Denn daß es sich hier nur um einen Lückenbüßer handelte, ist klar: nur eine historische oder mythische Komposition hätte Anspruch auf einen Lokalgott erheben können, bei einer typisch-allegorischen hat die Örtlichkeit keinen Sinn, und wir erkennen auch daraus, daß das ganze Relief aus verschiedenen heidnischen Motiven zusammengesetzt wurde, welche sich nur widerwillig dem christlichen Gedanken fügten.

Die gegebenen Bestandteile waren: der im Buche seines Lebens lesende Hinterbliebene, der Besteller des Sarges, das Bild des himmlischen Friedens und die Szene mit einem guten Hirten. Sie kommen auf allen vier Sarkophagen zur Geltung, aber die beiden größeren *G* und *Ma* haben Mühe, den gegebenen Raum zu füllen, *G* behilft sich mit antiken Füllfiguren, und der

---

1) O. Jahn, Arch. Beitr., 79 f. Vgl. auch meine Erklärung des Kleobis-Bitonsarkophages der Marciana in Venedig: Arch. epigr. Mitt. a. Österr., VII, 166.

2) C. Robert a. O., III, p. 40; H. Graeven in Monuments Piot (Paris 1899), VI, T. XV zu p. 164.

3) K. Woermann, D. Landschaft in d. K. d. a. Völker (München 1876), 264 f.

Verfertiger von *Ma* schachtelt die Szene der Taufe und die Jonasepisode ein[1]); er folgt dabei offenbar dem geistvollen Auftrag eines in der christlichen Heilslehre geschulten Mannes, aber er klammert sich bei der Ausführung treu an schöne antike Kunsttypen, die dem großstädtischen Schönheitsgefühle zusagen. Nur *L* gelingt es, den christlich-menschlichen Gedanken rein und ohne Nebendinge auszusprechen — die symbolischen Widder, welche die Nebenseiten schmücken, wirken nur ornamental —: Dem überlebenden Manne, dessen Gedanken bei der verstorbenen Frau weilen, sendet diese aus der Ferne den Gruß und lädt ihn ein dahin zu kommen, wo Friede ihn empfängt und ein guter Hirt seiner harrt. Mit dieser der Formensprache des Reliefs und dem Charakter des Denkmals allein angemessenen Deutung ist hoffentlich all den schwankenden Erklärungsversuchen des wichtigen Werkes ein für allemal ein Ende gemacht[2]). Zu einer so klaren Darstellung hat sich der Bildner von *R* noch nicht durchgerungen. Darum wird die Erfindung von *R* älter sein.

Der ravennatische Sarkophag ist ein auf Vorrat gearbeiteter Kindersarkophag, der Typus einer beliebten Gruppe, und zwar, wie die Mädchenfigur mit der Taube und ihren Porträtzügen beweist, für ein kleines Mädchen bestimmt. Dieses selbst aber nimmt nur einen bescheidnen Platz an der Seite der Mutter ein; die Hauptdarstellung der Mitte entbehrt jeder äußeren Beziehung zur Toten, wendet sich ganz an den Überlebenden und zeigt diesem sein nahendes Ende, das ihm die Parze in Aussicht stellt. In der Mittelgruppe einen Literaten erkennen zu wollen, wäre sinnlos. Was hätte das mit dem verstorbenen Mädchen zu tun? Jenes harmlose Zugreifen, welches in jeder Leier spielenden Frau eine Muse, in jedem lesenden Mann einen Schulmeister, in jeder Zusammenstellung von Mann und Frau ein Ehepaar sieht, reicht für die Erklärung szenischer Vorgänge auf Grabdenkmälern des zweiten und dritten Jahrhunderts wirklich nicht aus, denn es vergißt, daß ein sepulkraler Schmuck unvernünftig wäre, wenn er den Geist nicht auf das große Problem des Todes zu richten, im Überlebenden nicht die Gefühle des Schmerzes und Trostes auszulösen imstande wäre. Auf diese Wirkung aber macht auch der kleinste Sarkophag Anspruch[3]).

---

[1]) Auf dem S. 165, A. 4 erwähnten Sk. des Thermenmuseums in Rom dieselben Bestandteile der Darstellung: Taufe Christi, Fischer, guter Hirt und in der Mitte die »Pax« in Orantenstellung von fünf Tauben umgeben.

[2]) Noch G. Ficker in den Sitzungsber. d. k. pr. Ak. d. W. zu Berlin, 1894, III, A. 4 fand aus den scheinbar widersprechenden Bestandteilen der Darstellung nur den Ausweg, sie für heidnisch zu erklären. In gleicher Weise mußte er folgerichtig auch den Sarkophag von La Gayolle beurteilen. Er hielt beide für Werke gnostischer Kreise.

[3]) Wer diese Folgerungen zugibt, wird vielleicht auch bei der Deutung von heidnischen Sarkophagdarstellungen dieser Art geneigter sein, an einer rein mythologischen Auffassung vorüberzugehen, schon weil sie oft als spielerisch und dem Ernste des Ortes nicht angemessen bezeichnet werden muß. Aber auch abgesehen von diesem Gesichtspunkt, kann keine mythologische Deutung befriedigen, wenn ihre Formensprache unverständlich bleibt. Ich denke hier z. B. an den lykischen Kindersarkophag in Athen (Robert a. O., II, T. L, 138, S. 146 ff.), der nur gezwungen auf den Bellerophonmythos bezogen werden kann. Der vermeintliche Proitos hat Porträtzüge und hält eine Schreibtafel, das gewöhnliche Attribut der in den Hades Eintretenden, um die neu geschaute Herrlichkeit zu verzeichnen. Hier findet (oder hofft zu finden) der Vater seine (vorangegangene) Frau mit der geschlossenen Rolle, in musischer Haltung, und

seinen jungen Sohn, für den der Sarkophag gefertigt war, den Pegasos tränkend, also gleichfalls in musischer Beschäftigung. Das Verhältnis ist also ganz dasselbe wie auf unserem ravennatischen Kindersarkophag. Die auf den Schild schreibende Liebesgöttin kann in dieser Auffassung nicht beirren. Sie ist hier ornamental und kaum mehr als die personifizierte Inschrifttafel, um den Namen des Verstorbenen zu verherrlichen. Das unterblieb hier aus irgend einem Grunde, vielleicht weil der Vater den Sarkophag des Sohnes in der Familiengrabstätte untergebracht hatte. Daß die mythologische Figur der Aphrodite nur gezwungen mit dem Bellerophonmythos zusammengebracht wird, muß jeder zugeben. Jedenfalls gehörte der Sarkophag zu den auf Vorrat gearbeiteten, bei dem die persönlichen Beziehungen zwischen Überlebenden und Toten nur allgemein ausgedrückt werden konnten. Hier genügte dazu die Vorderseite. Aber Waffenhandwerk und Siegesfreude, worauf die Rückseite anspielt, war dem Sarge des Knaben angemessen, für ein Mädchen wäre die Darstellung nicht als passend empfunden worden. Über die musische Darstellung und ihren sepulkralen Charakter ist ausführlich im dritten Abschnitte des Aufsatzes über den Figurensarkophag von S. Vittore gehandelt.

4. DER HEIDNISCHE FIGURENSARKOPHAG VON S. VITTORE.

1.

Je seltener die ravennatischen Sarkophage aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung sind, um so mehr erfordern sie die eingehendste Untersuchung. Zu ihnen gehört der Figurensarkophag von S. Vittore, den ein günstiger Zufall im Februar des Jahres 1907 ans Licht brachte, und welcher im Katalog unter Nr. 71 beschrieben ist. Er gewährt nach mehreren Seiten hin Aufschlüsse für die Kunst und Kultur der spätrömischen Epoche. Schon die Voraussetzung, daß er heidnischen Ursprungs ist, würde mit einem Schlage das alte Vorurteil zerstören, welches die Sarkophagplastik Ravennas auf den christlichen Kreis beschränkt und dem Gedanken, daß diese genau wie in Rom an die hellenistische Kunst anknüpft, bis heute ziemlich fremd gegenübersteht.

Dieser Zusammenhang hätte freilich schon aus andern Gründen nie bezweifelt werden sollen. Dem Scharfblick des Kaisers Augustus, der Ravenna durch neue Hafenanlagen zur wichtigsten Küstenstadt der Poebene erhob, verdankt es seinen besonderen Aufschwung. Zu dem Reichtum, den Handel und Verkehr brachte, muß sich ohne Zweifel auch der Glanz der Kunst gesellt haben, und in der Tat genügen die wenn auch äußerlich geringen Überreste, den hohen Stand der monumentalen Skulptur Ravennas schon in der ersten Kaiserzeit erkennen zu lassen. Das ganz im Charakter der neuattischen Schule gehaltene Relieffragment mit der Familie des Augustus [1]) im Museum, aber nicht minder die Reliefs mit Eroten, welche Attribute der Götter zu ihren Thronen heranschleppen und welche, mit Ausnahme zweier im Altarraum von S. Vitale zurückgebliebenen Stücke, in die benachbarten Sammlungen Oberitaliens zerstreut sind [2]), lassen auf ziemlich ausgedehnte Anlagen mit plastischem Schmuck schließen. Das Motiv der Götterattribute schleppenden Eroten wird sogar schon auf die hellenistische Zeit zurückgehen; der kecke, spielerische Charakter deutet auf den Zusammenhang mit alexandrinischer Poesie [3]). Was sonst von heidnischen Reliefs der ersten Jahrhunderte im Museum von Ravenna vereinigt ist, beschränkt

[1]) A. Conze, Die Familie des Augustus, Progr. z. Begr. der Philologenvers., 1867.

[2]) Vgl. Ant. Bildw., IV, 850; V, 257. — Ob vielleicht der Anblick jener heidnischen Götterthrone gerade in Ravenna zu der Darstellung von Stühlen der Heiligen und Christi anregte, der sog. ἑτοιμασία, wie sie sich z. B. im Baptisterium der Orthodoxen findet?

[3]) Vgl. die beiden Eroten mit Herakleskeule und Dionysosmaske auf den bronzenen Ansätzen in Dresden und London bei Th. Schreiber, Alexandrin. Toreutik, Fig. 109 u. 110 (Leipzig 1894).

sich allerdings meist auf Sarkophage, aber es ist trotzdem kein Grund zu der Annahme vorhanden, als ob die plastische Kunst die nachchristlichen Jahrhunderte hindurch hier nicht gerade so geübt und beliebt gewesen ist, wie in irgend einer größeren Provinzialstadt Italiens. Daß der Kindersarkophag des Museums Nr. 31 nicht gut über die Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert gesetzt werden kann, ist S. 172 ff. ausführlich nachgewiesen worden.

Der Figurensarkophag von S. Vittore dürfte dem Beginn des vierten Jahrhunderts sehr nahe stehen. Das geht aus dem Stile des Reliefs hervor, und die Form der Buchstaben widerspricht dem nicht. Über den Charakter der Reliefkunst am Beginne der Konstantinischen Zeit sind wir durch die Darstellung des Konstantinsbogens in Rom — abgesehen natürlich von den einer früheren Zeit angehörigen Rundbildern — ziemlich im Klaren. Auf dieser Stufe der spätrömischen Kunst steht der Sarkophag von S. Vittore noch nicht, die Figuren haben noch ein plastisches Eigenleben, die Bewegungen sind noch nicht erstarrt; der operierende Mann (Arzt?) der linken Schmalseite schreitet wirklich noch voll Teilnahme an die Kranke auf dem Stuhle heran, und die Darstellungen des Lesens, Lyraspielens wie des traurigen Insichversunkenseins haben noch einen Ausdruck gefunden, aber die Gewandbehandlung begnügt sich fast ganz wie die Reliefs des »*Congiariums*« und der »*Allocutio*« Konstantins mit einer rein zeichnerischen Faltenangabe, welche die einzelnen Gewandteile durch tiefe Schattenlinien voneinander abgrenzt, aber über die Isolierung der einzelnen Glieder wie der ganzen Figuren im Raume im wesentlichen nicht hinausgeht[1]). Das sind die deutlichen Zeichen der spätrömischen Kunst vom Ende des dritten Jahrhunderts an, wie sie uns Al. Riegl kennen gelehrt hat[2]).

An dieser Kunstentwickelung muß natürlich die heidnische genau wie die christliche Skulptur teilnehmen, aber daß unser Sarkophag nicht dem Christentum angehört, bedarf nicht des Beweises. Ob zwar die Axt, welche sich auf dem linken Postament der Vorderseite findet, wirklich nur ein heidnisches Symbol ist, wie man behauptet hat[3]), möchte ich nicht für unbedingt erwiesen halten. Die christlichen Sarkophage schließen sich in der Architektur und Ornamentik, in der Darstellung rein menschlicher Szenen wie der Geräte des Lebens eng an die heidnischen an, sie übernehmen sogar mythologische Figuren wie Eroten, Musen und Parzen, wie Symbole der Zeit und ähnliche Gestalten, die längst aus dem Kultus in den Kreis poetischer Allegorien übergegangen waren, aber sie vermeiden streng diejenigen Göttergestalten, die im heidnischen Kultus noch lebendig waren; eine Figur, wie die des Hermes Psychopompos auf unserem Sarkophage, wäre auf einem christlichen unmöglich. Sie beweist also, daß sich die Darstellung noch in dem Kreise des Heidentums bewegt und dessen Vorstellungen vom Tode wie von dem Weiterleben der Seele bestätigen muß, wie sie im zweiten und dritten Jahrhundert lebendig waren. In dieser Richtung darf die Deutung des Reliefs gesucht werden. Die Inschrift, welche hier besonders

[1]) Mir liegen die Photographien vom Konstantinsbogen von Anderson 2544 und 2575 vor.
[2]) Spätröm. Kunstindustrie (Wien 1901).
[3]) Ebner in der Röm. Quartalschr., 1892, 166 u. X. Kraus, Realencykl., I, 97. Vgl. S. 65, A. 2.

nachdrücklich auf der Vorder- wie Rückseite in fast gleicher Weise wiederholt ist, muß uns dabei zunächst behilflich sein. Was meldet sie uns?

2.

Cajus Sosius Julianus, vielleicht ein Arzt in Ravenna[1]), ließ noch bei Lebzeiten seiner Tochter Cyria Sosia Juliana und seiner Gattin Tetratia Isias den Sarkophag anfertigen. Das Familienverhältnis muß ein außergewöhnlich zärtliches gewesen sein. Nur so erklären sich die Koseformen, die der trauernde Hinterbliebene vielleicht, während der Sarkophag schon in Arbeit war, hinzuzufügen für gut befand; an der Vorderseite: Lebe wohl »Eugamis«, süßes Kind! — offenbar ein Schmeichelname, der den Wunsch der Eltern, die Tochter glücklich verheiratet zu sehen, einschloß. Der Wunsch ward nicht erfüllt, denn »Eugamis« starb schon vor dem vollendeten zehnten Lebensjahre. An diesem Sachverhalt ist nicht zu zweifeln. Größere Schwierigkeit bereitet der auf beiden Schmalseiten wiederholte Name »Memphis«, links in Verbindung mit dem Ausdruck »Glegori«, worüber unten zu reden sein wird. Daß der Name »Memphis« die Tochter bezeichnet, erscheint ausgeschlossen: sie hat außer der Koseform Eugamis schon drei Namen: Cyria Sosia Juliana, und das Bild der Schmalseiten entspricht keineswegs einem neunjährigen Mädchen. Wir werden also beidemal den Namen Memphis auf die Mutter beziehen müssen. Dafür spricht auch der Umstand, daß ihr Beiname Isias auf ägyptischen Ursprung schließen läßt; ihre Muttersprache war wohl das Griechische: das scheint aus der metrischen griechischen Inschrift der Vorderseite hervorzugehen, die für die Tochter des Italikers C. Sosius Julianus wenig Sinn hätte. Gemischte Ehen mochten andererseits in Ravenna nicht selten sein. Auf einem Sarkophage des Museums[2]), der auch sonst Vergleichungspunkte mit dem unsrigen bietet, hat ein Minucius Dionysius seiner griechischen Gattin Mindia Prokilla, der »Unvergleichlichen« (ἀσύγκριτος) eine Grabinschrift geweiht, zum Teil in griechischen Buchstaben. Der Italiker Sosius Julianus ging von der römischen Schrift nicht ab.

Halten wir das fest, so erklärt sich der Umstand, daß auf der Rolle der rechts sitzenden Figur eine Spur lateinischer Buchstaben erhalten ist. Ich lese »*rapuit*« in der vierten Zeile[3]) und möchte schließen, daß damit die zweite Hälfte eines daktylischen Hexameters begann, für den auf der Rolle gerade noch Platz ist, er sollte wohl ein Gegenstück zu dem ausführlichen μέλος Ἄιδου bilden, das der links sitzenden Frau in den Mund gelegt wird.

Ist diese Vermutung richtig, so ergibt sich von selbst der Schluß, daß mit der rechts sitzenden Figur, welche in der entfalteten Rolle liest, der Mann, C. Sosius Julianus, in der die Lyra spielenden Frau seine Gattin Tetratia Isias (Memphis) gemeint ist. Nun aber ist der Sarkophag nach der Inschrift vom Überlebenden für Frau und Tochter bereitet. Wir begegnen also hier abermals der Tatsache, daß auf

1) Eine *Sosia Homeris* aus Ravenna im CIL XI, 220.

2) Vgl. Kat. zu Nr. 28, 3.

3) Das Wort ist auch auf dem Papierabklatsch und der Photographie zu erkennen. Wenn es die ersten Herausgeber für unleserlich erklärt haben, so hatten sie sich wohl die Einsicht durch die Annahme versperrt, daß hier auch griechische Buchstaben zu finden seien.

Grabmälern der spätrömischen Kunst der Tote neben dem Lebenden dargestellt wurde. Als Abbild der Wirklichkeit wäre das nicht verständlich, die Figuren müssen also eine innerliche Beziehung zueinander haben, und diese kann nur in dem Kreise der Empfindungen gesucht werden, welche der Lebende dem Toten entgegenbringt. Diese Empfindung — fassen wir sie kurz unter der Formel der Hoffnung auf ein Wiedersehen zusammen — kann in einer Zeit nicht überraschen, die von dem Gedanken an Unsterblichkeit so bewegt wurde. Sie ist bei der Erläuterung der Vorstellung von »Leser und Parze« S. 147 ff. untersucht worden. Sie mag nun im weiteren Zusammenhang mit anderen Vorstellungen betrachtet werden.

Sepulkralen Vorstellungen, welche Schmerz und Wehmut auslösten, hatte schon die vorhellenistische Zeit Ausdruck gegeben. Aber sie bewegten sich mehr in menschlichen Verhältnissen und wären auch ohne sepulkrale Beziehungen verständlich[1]). Welchen Trost gewährten wohl die klagenden Frauen, die den Grabbau des Fürsten von Sidon auf dem schönen Sarkophag in Konstantinopel (s. S. 123) hüten? Sie drücken nur den Schmerz aus, wie die Frauen, die in der Ilias den Leib des Patroklos besorgen (I, 280) und bei der Klage um Hektor in den Kehrreim der Sänger mit einfallen (Ω, 722). Das Orpheusrelief in Neapel ist gewiß sepulkral gedacht, aber es wäre im zweiten nachchristlichen Jahrhundet undenkbar. Diesem genügte eine einfach menschliche Schmerzempfindung nicht mehr. Der grübelnde Gedanke sah die Welt nicht mehr mit der Unbefangenheit der Genussesfreude an, er hatte sich in ein besseres Jenseits vertieft und suchte hier Trost[2]). Am deutlichsten tritt dieser Wendepunkt wohl im zweiten Jahrhundert hervor, wo ein Naturforscher, wie der ältere Plinius, den volkstümlichen Glauben für sinnlos erklärte, und ein philosophierender Cäsar die Eitelkeit alles Irdischen predigte. Die aus dem Orient herandringenden Religionen trugen das ihrige dazu bei. Der ganz beispiellose Erfolg des Christentums bliebe unerklärt ohne diese Voraussetzung.

3.

Diesem Bedürfnisse kamen jetzt die wiederauflebenden Mysterien entgegen. Aber es war eine Wechselwirkung. Sie befriedigten ein religiöses Streben, aber sie erregten gewiß auch den Drang nach den von ihnen gebotenen bildlichen Mythendarstellungen, die

[1]) Die Zusammenstellung Lebender und Toter war schon dem älteren Hellenentum nicht fremd. Ich stimme hier vollkommen F. Ravaisson bei, der (Le monument de Myrrhine, Paris 1876, p. 17) zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt, wenn er sagt: »*pourquoi le fils et la femme de celui qui venait de mourir ne se seraient-ils pas fait représenter à l'avance*(!), *réunis à lui au delà du tombeau, comme ils l'avaient été sur la terre. Il était dans l'usage des anciens de pourvoir de leur vivant à leur sépulture*«. Aber das waren doch nur vereinzelte Ausnahmen, und was Ravaissons Deutung des Myrrhinereliefs in Athen betrifft, so hat er sicher Unrecht. Die richtige Deutung gab O. Benndorf, Athen. Mitteil., IV (1879), 183 ff.

[2]) Vgl. J. Reville (G. Krüger), Die Religion in Rom unter den Severern (Leipz. 1888), 19 und besonders 141 f., wo von dem »Heilsbedürfnis« der Zeit die Rede ist. Ähnlich schon früher L. Friedlaender, Darst. a. d. Sitteng. Roms (Leipz. 1809), III, 696. — Über das Orpheusrelief sehr geistreich, aber doch in anderem Sinne E. Curtius, Arch. Zeitg., 1869, 16. Er erklärt es dals en Ausdruck der Hoffnung auf ein Wiedersehen; »von Abschied ist keine Spur«. Daß die Darstellung des Schmerzes auf den attischen Grabmälern überwiegt, zeigt P. Wolters, Athen. Mitteil., 1893, 4, daß bei den späteren Dipylongräbern nichts auf heroische Verehrung des Toten hinweist, A. Brückner, Jahrb. d. a. I., Anz., 1893, 21.

priesterliche Spekulation gewiß tiefsinnig zu deuten wußte. Der Keim dazu lag in ihnen seit uralter Zeit. Seit Jahrhunderten war dieser Strom des Glaubens im verborgenen dahingeflossen, von den »Eingeweihten« im stillen Herzen gehegt, nun brach er mächtig hervor und ergriff Hoch und Niedrig[1]). Die alten volkstümlichen Vorstellungen vom Leben der Seligen und Verdammten lebten wieder auf. Plutarch sagt einmal[2]) geradezu, der Mensch wolle lieber alle Schrecken der Unterwelt tragen als nicht sein; der Gedanke Epikurs war ihm ein Gräuel, und er gab sich ohne Bedenken den neu aufgefrischten sinnlichen Vorstellungen hin. Den Gebildeten wurde die tröstliche Lehre in philosophischem Gewande nahegebracht. Hippolytos[3]) z. B. durfte der Gattin Elagabals, der unglücklichen Aquilia Severa, zum Trost seine Abhandlung über die Auferstehung überreichen. Auch Plutarch scheint auf eine esoterische Auffassung dieser Mythen hinzudeuten, die dem Gläubigen in den Mysterien zuteil ward[4]). Wie lebhaft der Drang dieser heidnischen Reaktion gegen das Christentum war, geht z. B. auch aus dem Umstande hervor, daß man sogar in so untergeordneten Stätten wie Lerna das Mysterienwesen wieder zu neuem Leben zu erwecken versuchte[5]).

Das religiöse Bedürfnis ließ sich weder durch die Frivolität der Spötter noch durch den verfeinerten Lebensgenuß ersticken. Im zweiten Jahrhundert loderte der religiöse Funken noch einmal zu greller Flamme auf. Die orphischen Weihen, die zu empfangen der Hof[6]) und die vornehme Gesellschaft mit besonderem Eifer voranging, begünstigten diese Richtung; galt es doch, den tiefen spekulativen Ernst der alten Märchen zu erfassen und aus der poetisch-künstlerischen Hülle der Mythen einen Kern herauszuschälen, aus dem die Hoffnung auf Unsterblichkeit beseligende Nahrung ziehen konnte. Die »orphischen« Mysterien, wohl ursprünglich der griechischen Volksseele entsprossen, unterzogen sich einem Wandel; sie waren sozusagen international geworden und nahmen auf die Bedürfnisse einer nichtgriechischen Kultur Rücksicht. Mit der Lehre von der Wiederauferstehung des Leibes aber wuchs die Rücksicht auf seine Erhaltung. Nun zog sich der Gebrauch des Verbrennens hinter dem des Begrabens zurück, und man bettete wieder allgemein den Leib in kostbare Steinsärge. Was aber durfte der Schmuck dieser Särge sein? Sollten es nicht die mimischen Darstellungen der orphischen Mysterien gewesen sein, welche die Leiden und Freuden der Götter und Heroen der Phantasie nahe brachten und nun wieder den Anlaß gaben, die »Wohnungen der Toten« mit diesen Unterpfändern eines überirdischen Daseins zu verzieren? Dazu drängt noch eine andere Erwägung.

Wenn die alten δρώμενα[7]) auf ihre Wirkung nicht verzichten wollten, so mußten sie sich mit dem modernen Prachtbedürfnis verbünden. Es liegt am Tage, daß dazu Geldmittel flüssig gemacht werden mußten, und das war in erster Linie Sache der

1) S. Friedlaender a. O. und Reville a. O., 141 ff.

2) Ὅτι οὐδὲ ζῆν ἔστιν ἡδέως etc., p. 1105, A.

3) S. Döllinger, Hippolytos und Kallistus, 24.

4) S. S. 185, A. 6.

5) S. O. Jahn, Über Darstellungen der Unterwelt auf röm. Sarkophagen in den Sitzungsber. der K. S. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Kl., 1856, 277, A. 16. — Vgl. auch E. Rohde, Psyche, 685 ff.

6) P. Stengel, Kultusaltert., 157.

7) P. Stengel a. O., 157 u. sonst.

Reichen. Aber auch die Verwendung kostbarer Bildersarkophage war ihre Sache. Der Mann aus dem Volke konnte froh sein, wenn er bei Lebzeiten einen dürftigen *loculus* für seine Gebeine hatte erwerben können. Schon von diesem Standpunkte aus darf man es als selbstverständlich voraussetzen, daß eine so luxuriöse Sitte wie die des Bilderschmuckes auf Särgen ihre Hauptanregung in den δρώμενα der orphischen Mysterien fand, und ein Zusammengehen der neuaufgekommenen Weihen mit dem Wiederaufleben der alten steinernen Totensärge erscheint aus diesem Grunde recht naheliegend. Die gegen Ende des ersten Jahrhunderts erblühende Sarkophagplastik war übrigens auch ein Zurückgreifen auf die fromme Sitte der Vorzeit, als sich im vierten und dritten vorchristlichen Jahrhundert z. B. Fürsten von Sidon die Blüte griechischer Kunst für ihren Sarkophagschmuck dienstbar machten. Uns sind nur wenige, freilich um so kostbarere Zeugen dieser Gesinnung übrig geblieben, der Gesellschaft des ersten nachchristlichen Jahrhunderts müssen sie in Fülle entgegengetreten sein. Sie mochten wohl in erster Linie Anregung und Vorbild für den neuen Gebrauch werden.

Es ist kaum der Anfang gemacht, die Sarkophagplastik der nachchristlichen Jahrhunderte unter diesem Gesichtspunkte eines religiösen Bedürfnisses der Gesellschaft zu betrachten, und das Aussprechen neuer Gesichtspunkte muß dabei billig auf Nachsicht rechnen. Doch läßt sich immerhin schon die Richtung verfolgen, welche die Kunst dabei nahm. Man ist darüber einig, daß die sog. Girlandensarkophage die ganze speziell römische Sarkophagplastik des ersten Jahrhunderts eröffnet. Allmählich verdrängt der figürliche Schmuck mythischer Begebenheiten die neutralen Blumengewinde wie die Symbole von Patera und Simpulum, breitet sich immer weiter aus und nimmt schließlich die ganzen Wände des Steinsarges ein. Hier erkennen wir unbedingt die Einwirkung der modernen »Mysterien«; denn nur die Mythen werden begünstigt, die in ihrer symbolischen Sprache ein Unterpfand für den Unsterblichkeitsglauben darbieten, vor allem Raub und Wiederkehr der Kora, Erweckung des schlummernden Endymion, die Taten des Herakles, der den Tod überwand, u. a.

Nun umkreisten Meeresgötter in seligem Spiele den Toten, ihn nach einem glücklichen Lande, jenseits des Wassers, führend, nun schwärmten die Züge des Dionysos in Trunkenheit daher. Die letztere Darstellung wäre sinnlos zu nennen, wenn sie dem Gläubigen nicht die platonische »Trunkenheit«[1]) als Lohn der Eingeweihten hätte ins Gedächtnis rufen wollen. Und nicht blos die allgemeine Vorstellung eines seligen Daseins erweckten diese Sarkophagbilder: der Sehnsucht nach Vereinigung mit den Toten konnten sie noch viel greifbareren Ausdruck geben.

Die versinkende Helle wird auf einem Kindersarkophage zum Bilde der früh dahingerafften Schwester; Aphrodite, welche die Wunde des blutenden Adonis stillen möchte, ist die trauernde Mutter, die sich außerstande sieht, den verblutenden Sohn zu retten; Achilleus, der die sterbende Penthesilea im Arme hält, ist der Gatte, der vergebens die Gattin festzuhalten sucht; Artemis, die mit ihrem Kuß den schlafenden Endymion erwecken will, verkörpert die Sehnsucht der Frau nach dem teuren Ent-

[1]) Vgl. Politeia, 363, d »... ποιοῦσι (sc. Musaios und sein Sohn) τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας, ἡγησάμενοι κάλλιστον ἀρετῆς μισθὸν μέθην αἰώνιον«. Vgl. auch E. Maass, Orpheus (München 1895), 109 ff.

schlafenen, und der auf Rhea Silvia zuschreitende Mars das Verlangen des Mannes nach der ihm Entrissenen[1]). Die Porträtzüge, die in einer unser ästhetisches Gefühl oft störenden Weise diesen Idealfiguren gegeben sind, lassen über diese Auffassung nicht den geringsten Zweifel aufkommen: der Ausdruck wahrer Empfindung stand dem Überlebenden höher, als der Reiz schöner Formen[2]). Ja, auf einem Hylassarkophage des Palazzo Mattei in Rom[3]) können wir an den Porträtzügen Vater, Mutter und Bruder des Überlebenden erkennen; dem Mythos nach müßten es die Toten sein, die den Überlebenden (Hylas) rauben[4]), aber da doch dieser den Sarkophag bestellt hat, so läßt sich der Gedanke des Mythos ebensogut so ausdrücken: der Überlebende wünscht mit seinen gestorbenen Verwandten vereint zu sein. Die Sehnsucht nach dem jenseitigen Leben ist auch hier die Quelle der Darstellung.

Diese sozusagen persönliche Ausnutzung des Mythos ist ganz gewiß nicht Erfindung des Bildhauers oder Steinmetzen. Die Deutung ist nichts weniger wie volkstümlich. Sie geht ohne Zweifel auf die geistvolle Spekulation hochstehender Geister zurück, und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß solche Geister auch bei den orphischen Mysterien walteten, daß sie gewiß vor allen bei der Inszenierung der δρώμενα ihre Hand mit im Spiel hatten. Aber die Mehrzahl dieser Bildersarkophage gehört doch erst dem Beginne des dritten Jahunderts an, steht nicht am Anfange der Sarkophagplastik.

Um die Wende zum zweiten Jahrhundert taucht, ziemlich unvermittelt (s. S. 128), wie eine Mode die Form des Säulensarkophages auf. Das »Totenhaus« tritt hier in die Obhut göttlicher Gestalten, die ein besonders bedeutungsvolles Verhältnis zum Glauben des Bestatteten haben müssen. Ich kann auch hier wiederum nur eine unmittelbare Wirkung der orphischen Mysterien erkennen. Oder wie wäre es anders zu erklären, daß gerade Musen- und Heraklesfiguren in erster Linie dazu bestimmt sind, die Nischen dieser Hallensarkophage zu füllen?

Wir wissen, daß Herakles schon in Attika als μύστης bekannt war: er wurde in die kleinen Mysterien in Agra eingeweiht und nach besonderen Quellen von Orpheus selbst unterrichtet[5]). Die orphischen Hymnen rufen ihn geradezu als Heiland an:

ἐλθέ, μάκαρ, νούσων θελκτήρια πάντα κομίζων,
ἐξέλασον δὲ κακὰς ἄτας, κλάδον ἐν χερὶ πάλλων,
πτηνοῖς τ' ἰοβόλοις κῆρας χαλεπὰς ἀπόπεμπε[6]).

Der Herleitung des Herakles auf Hallen-Sarkophagen aus Anregung der Mysterien stünde also nichts im Wege. Möglich wäre sogar, daß die ausgesprochene Vorliebe des

[1]) Als Porträt des Toten erkannte schon Michaelis auf dem Parissarkophag der V. Medici die nackte Mittelfigur (bei Robert, Sk., II, V, 11 zu S. 17), was Robert als beispiellos zurückweist. Es wird aber doch der Tote in der Gestalt des Paris sein. Die überlebende Gattin dachte sich als Aphrodite neben ihm. Sie war die von ihm »Erwählte« und bestätigt diese Wahl im Kreise der Götter dem Zeus.

[2]) Petersen a. O., 364 f. Daß die Sitte nicht blos den Römern eigen war, beweist das Porträt der Penthesilea auf dem griechischen Amazonensarkophag im Louvre (Robert, II, XXVIII, 69, S. 83).

[3]) Matz a. O., 2235.

[4]) Petersen a. O., 367.

[5]) S. E. Maass, Orpheus, 81 u. 140; P. Stengel, Gr. Kultusaltert. (München 1898), 158.

[6]) Hymn., XII, 13 ff. bei Abel, Orphica (Lips., Pragae 1885), 65.

Kaisers Commodus für den Herakleskult hiermit zusammenhängt, was dann vielleicht umgekehrt wieder auf die Mode der Heraklessarkophage gewirkt haben kann. Nun aber ist dieser Gruppe von Hallen-Sarkophagen nicht der figürliche Schmuck von Herakles- oder Musenfiguren eigentümlich, sondern gerade die Vermischung und oft nur symbolische Verschmelzung derselben. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn dem »Eingeweihten« die sich darin aussprechende Gedankenwendung nicht vollkommen verständlich gewesen wäre. Der Kultus des Herakles und der Musen ist für Hellas mehrfach bezeugt. Vielleicht bestand er auch in Ambrakia, nach dessen Eroberung M. Fulvius Nobilior für die Erneuerung der »*aedes Herculis Musarum*« in Rom [1]) sorgte. Wenn nun Herakles in ein besonderes Verhältnis zu den Musen tritt, so daß ihn Vasenbilder geradezu als Musagetes feiern [2]), so darf man diese Verbindung wohl kaum mit PRELLER [3]) als einen Ausdruck der Erholung nach der Siegesfeier bezeichnen, sondern diese Vereinigung wird vielmehr auf Grund ihrer gemeinsamen Bedeutung für die orphischen Mysterien erfolgt sein. Für Herakles bleibt diese eine unbestreitbare Tatsache. Die Beziehung der Musen zu den orphischen Mysterien läßt sich aber gleichfalls wahrscheinlich machen, und wir sind dann vielleicht imstande, die Verknüpfung gerade der Musen und des Herakles auf den sog. Hallensarkophagen in einem innerlichen Zusammenhange zu erfassen. Auf einem Amazonensarkophag im Louvre [4]) stehen den die Darstellung der einen Hauptseite einrahmenden Heraklesmermen auf der anderen Seite archaisierende Karyatiden von Kalathosträgerinnen entgegen. Ich bin geneigt, sie schon dieser Gegenüberstellung wegen als Musen aufzufassen; ist doch der »Korb« ein mystisches Zeichen, und auf dem gemeinsamen Boden der Mysterien müssen sich Musen und Herakles berührt haben. Auch auf dem von Conze (Arch. Zeit., XXIX, T. 49) veröffentlichten athenischen Sepulkralrelief vermag ich schon aus diesen Gründen in den Herakles und den Verstorbenen umgebenden acht (erhaltenen) Frauengestalten nur Musen, keine gewöhnlichen Sterblichen zu erkennen.

Das Grundwesen der Musen ist chthonischer Art, was schon aus den ihnen dargebrachten weinlosen Trankopfern, den νηφάλια [5]) hervorgeht. Ihre chthonische Beziehung zu den unterirdischen Mächten über Tod und Leben ist wohl verdunkelt, aber im Volksbewußtsein nie untergegangen. Wie ließe sich sonst die spätere Gleichstellung der Muse mit der Parze (S. 147 ff.) erklären? Beide führen die Rolle oder die Schreibtafel — vgl. die Basis v. Mantineia in Athen —, und »durch den Ausspruch der Musen kam ich in den Hades« heißt es auf der Grabschrift eines Siebenzehnjährigen [6]).

---

1) S. PRELLER, Gr. Myth., II, 270, A. 4; G. WISSOWA, Religion und Kultus der Römer (München 1902), 224.

2) GERHARD, Auserl. gr. Vasenb. (Berlin 1840), 68; Trinkschalen und Gef., 15 und sonst.

3) Gr. Myth. (Berl. 1860), II, 270.

4) C. ROBERT a. O., II, XXVIII, 69, S. 83.

5) S. P. STENGEL a. O., 93 f. Plut., De Pyth. orac., 17, p. 402 c. Die Differenzierung der Musen aus den Nymphen hat, einer Anregung Creuzers folgend, sehr hübsch entwickelt PH. BUTTMANN, Mythologus (Berl. 1828), S. 285 ff.

6) KAIBEL, Epigr gr., 2237: »... σελίσιν Μουσῶν ἤλυθον εἰς Αἰδάν«.

Für ihre Beziehung zum Totenkult lassen sich aber noch andere Zeugnisse anführen, wenngleich diese oft anders gedeutet worden sind. In Troizen wurde nach PAUSANIAS [1]) auf einem Altar den Musen und dem Hypnos geopfert, — jedenfalls ein Euphemismus für den Todesschlaf, nicht den körperlichen Schlaf, was sich wohl nicht »psychologisch sofort« erklären läßt, wie O. BIE meinte [2]); die Spartaner opferten den Musen vor der Schlacht [3]), und zu Dion in Pierien opferten Alexander und sein Vater den Musen nach der Schlacht von Chaeronea [4]) doch wohl deshalb, weil die Musen, eben als Mächte der Unterwelt, den Toten empfangen, und es ebenso wichtig war, sich vor dem zu erwartenden Tode, wie die Spartaner taten, als für den bereits Gefallenen, wie Alexander und Philippus taten, ihr Wohlwollen zu sichern. Was A. DIETERICH [5]) im allgemeinen von der Bedeutung der chthonischen Gottheiten für die Umgestaltung der religiösen Anschauungen sagt, darf im besonderen von den Musen gelten. Ich setze seine Worte hierher: »Die hauptsächlichste Veränderung im ganzen religiösen Leben ist vor sich gegangen durch die immer mehr aufkommenden und sich immer reicher ausgestaltenden Kulte der chthonischen Gottheiten, hoher mild herrschender göttlicher Wesen, die nichts mit jenen rohen Ungeheuern der Tiefe gemein hatten. Jenen Gottheiten zu gefallen, ihre Gunst zu erwerben, auf daß man es einst gut bei ihnen habe in ihrem Reiche, in das ja alle einmal hinab müssen, das war wohl zunächst einer der einfachen Grundgedanken dieser Kulte. Man muß länger den Unteren gefallen als den Oberen, sagt Antigone.« War aber Eleusis ein Hauptausgangspunkt für diese Anschauungen, so ist klar, daß sie auch von den wiederbelebten Mysterien des zweiten Jahrhunderts aufgenommen worden sind. Die Dichter haben wenig Veranlassung, die Musen von dieser Seite zu behandeln; für sie sind sie höchstens die »allwissenden«; ihre Differenzierung in neun Wesen erfolgte verhältnismäßig spät, und ihre Attribute sind das Werk hellenistischer Gelehrsamkeit, aber die Volksreligion hielt hier und da an der chthonischen Bedeutung unentwegt fest; wie wäre es sonst zu erklären, daß gerade die Musen schon an der Basis des Amykläischen Apollonbildes, also über dem Grabe des Hyakinthos, dargestellt waren und daß sie gerade hier sich wieder mit Herakles' Einführung in den Olymp verbinden [6])? Daß sie, wie TRENDELENBURG meinte, die Totenklage um Hyakinthos symbolisieren, erscheint mir nicht als eine innere Begründung [7]). Die Musen können hier gar nicht anders denn als Todesgöttinnen gefaßt werden, und nur in ihrem chthonischen Charakter liegt ihr Zusammenhang mit den orphischen Mysterien begründet [8]). Ihre Verbindung mit dem Totenkult ist auch

[1]) II, 31, 5. Vgl. WELCKER, Gr. Götterl. (Gött. 1862), 3, 117.

[2]) Bei ROSCHER, Lexikon, II, 3241.

[3]) PLUT., Inst. Laced., 16, p. 238, B, und sonst.

[4]) DIO, Or., 2, p. 73.

[5]) Nekyia, 63 f.

[6]) S. J. OVERBECK, Gesch. d. gr. Pl.[3] (Leipz. 1881), 76.

[7]) Übrigens würden sie auch dann als die Todesgöttinnen erscheinen, wie die Sirenen.

[8]) Die merkwürdige Notiz PLUTARCHS, De curios., T. 3, p. 98 (Wyttenbach), daß ihre Tempel immer in weiter Entfernung von den Städten lagen, läßt sich wohl auch nur in diesem Zusammenhang erklären. — Der Hymnus an Mnemosyne, die Urmuse, figuriert unter den orphischen Gesängen über die Quelle der Lethe und Mnemosyne im Hades; vgl. A. DIETERICH, Nekyia, 90.

in späterer, griechischer Zeit gar nicht zu bezweifeln, wie das berühmte Testament der Epikteta aus Thera beweist[1]). Wenn freilich O. BENNDORF[2]) meinte, daß der hier mit dem Heroenkult verbundene Musenkult wohl als ein »von den Ansiedlern eingeführter alter Geschlechtskult« aufzufassen sei, der »über Sparta auf den böotischen Musenkult zurückgehe«, so wird damit die Schwierigkeit nicht gelöst, sondern nur zurückgeschoben, denn jener vermeintliche Geschlechtskult könnte ebensogut auf einen chthonischen Totenkult zurückgehen[3]).

Die Bedeutung der Musen für die orphischen Mysterien ist gar nicht zu bezweifeln. Orpheus selbst gilt als Sohn der Kalliope, d. i. der eigentlichen »Urmuse«, der Schönstimmigen. In einem Threnos Pindars ergötzen sich die Seligen teils mit Rossen, teils mit dem Bretspiel oder der Laute[4]), und ebenso lassen die seligen Hyperboreer wie Priester des Apollon Hymnen erschallen. Die auf pythagoräisch-orphische Quellen zurückgehende Hadesfahrt des Äneas zeigt uns Musäus als den Mittelpunkt der Seligen, um den sich alle scharen; Musäus selbst aber ist nur die männliche Personifikation musischer Genüsse und musischer Tätigkeit[5]); musisch ist der ganze Charakter der Mysterien, und Plutarch konnte die Unterpfänder der Unsterblichkeit, deren er und sein Weib in den Weihen teilhaftig geworden waren, geradezu »musisch« nennen[6]). So ist es ganz begreiflich, wenn die Tätigkeit der Musen mit der Beschäftigung der Seligen im Elysium zusammenfällt, wenn diese den frommen Päan erklingen lassen und zu den Klängen der Saiten ihre Reigen aufführen[7]). Musik ist ja überall das Vorrecht seliger Geister, das alle Pein der Seele lindert[8]). Was aber die Dichter der späteren Zeit bezeugen, das wird durch die bildende Kunst als altgriechische Vorstellung bestätigt. Auf einem sicher zum Grabschmuck gehörigen Golddiadem aus Abydos[9]) sind, auf einem Akanthuswurzelblatte sitzend, Bakchos und Ariadne, den Thyrsos schwingend, dargestellt, und rechts und links davon sitzen auf den Seitenranken je vier Musen, auf Trigonon und Kithara spielend. Worin anders will man ihre Bedeutung erkennen als in der Darstellung musischer Genüsse, die den Seligen im Hades erwarten?

1) CIG XII, 3, 330.

2) Jahrb. d. Kunsts. des allerh. Kaiserh., IX, 1889, p. 45.

3) P. STENGEL belehrt mich, daß die im Testament der Epikteta erwähnten Weinspenden für die Musen nur zur Stiftung eines Gedächtnismahles, nicht aber zum Opferkult gehören. Vgl. PIND., Isth., V (VI), 12; Athen., XI, 503, F; PLUT., Sept. sap. com., 21. S. A. 29. Die Weinspende ist bei chthonischen Göttern ausgeschlossen.

4) φορμίγγεσσι τέρπονται (ed. O. SCHROEDER, p. 318, 129).

5) Vgl. das Chorlied der Mysten bei Aristophanes, Batr., 448 f. — DIETERICH, Nekyia (Leipz. 1893), 37,

6) PARAMYTH. (Opp. ed. Wyttenbach, Oxonis 1797), IV, 464: μουσικὰ σύμβολα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον ὀργιασμῶν, ἃ σύνισμεν ἀλλήλοις οἱ κοινωνοῦντες.

7) VERG., Aen., VI, 667; ARIST., Batr., 328.

8) A. DIETERICH a. O., 36 ff.; G. WEICKER, Seelenvogel (Leipz. 1902), 17 f. Vgl. auch ED. GERHARD, Arch. Zeit., 1850, 214 f. zu Taf. 20 und E. PETERSEN, Annali d. Inst., 1860, 404 ff.; E. ROHDE, Psyche (Freiburg Br. 1894), 336, A. 3. In diesen Gedankenkreis gehört wohl auch die von Clemens v. Alexandria (Protr., p. 27, P) überlieferte lesbische Sage, nach der Megaklo, die Tochter des Königs Makar, ihre Dienerinnen, die »Μύσας«, singen und spielen lehrte, um den Vater zu besänftigen. Nun erst konnte er seinen Namen »Der Selige« mit Recht führen. S. O. BIE bei Roscher, Lexikon, II, 3242.

9) Abb. Arch. Zeit., XLII (1884), S. 94 (Conze).

Diese Vorstellungen werden auf die Musensarkophage des zweiten Jahrhunderts [1]) übergegangen sein, als die Mysterien einen besonderen Aufschwung nahmen, und die Kaiser, von Hadrian und seiner Gattin Sabina an, selbst das Vorbild für alle Vornehmen gaben, sich »einweihen« zu lassen. Wenn die Hallen- oder Säulensarkophage mit ihren Musenstatuen (S. 132) gerade gegen Ende des zweiten Jahrhunderts in Aufnahme kamen, so ist das gewiß kein Zufall. Sie zogen dann später den mythologischen Bilderschmuck nach sich, dessen symbolische Auffassung unbedingt durch die Mysterien nahe gelegt wurde. Musen gewährleisteten gewissermaßen den seligen Frieden des Entschlafenen, wenn man sein »Haus« mit ihren Bildern umgab, und darin hat man in erster Linie ihre Bedeutung zu suchen, nicht in der nüchternen Vorstellung, als ob sie ein totes Zeichen für den gelehrten oder künstlerischen Beruf des Toten wären.

Schon Ed. Gerhard [2]) nahm Anstoß an der üblichen Auffassung, als er gelegentlich über den »obskuren« (!) Verstorbenen spottete, der als Musenlehrling den Mittelpunkt behauptet, aber er schob die Schuld des Mißverhältnisses auf den römischen Ungeschmack. Trotzdem hat sich die Vorstellung eines durch die Anwesenheit der Musen geehrten Dichters bis auf den heutigen Tag erhalten. Wenn dem wirklich so wäre, warum meldet denn keine Inschrift von diesen «berühmten« Sängern, Dichtern oder Schauspielern, wenn doch das harmloseste Familienverhältnis oft durch Namen verewigt ist? Diese Musensarkophage waren eben auf Vorrat gearbeitet und kamen dem allgemeinen Bedürfnisse und religiösen Standpunkte entgegen.

Ich möchte nicht einmal in der Inschrift auf der entfalteten Rolle der Claudia Italia im Louvre [3]): πάσης μουσικῆς μετέχουσα einen Hinweis auf Gelehrsamkeit oder Dichterberuf der Verstorbenen erblicken. Das Wort wäre, als Ausdruck der Wirklichkeit gefaßt, eine plumpe Übertreibung, als Bezeichnung der musischen Genüsse, deren die Verstorbene jetzt in vollstem Umfang teilhaftig geworden ist, hat es Sinn und Berechtigung; es wird zum symbolischen Ausdruck des seligen Daseins, das auch den Hinterbliebenen Trost zu gewähren vermag. Die außerordentlich große Zahl der Musensarkophage, die Verbindung Gestorbener mit Musen (und Sirenen), aber auch die Vorführung musischer Attribute allein auf Grabdenkmälern spricht schon an sich deutlich genug für unsere Auffassung.

4.

Die Hallensarkophage mit Musenstatuen, wie der in Pisa (S. 130), die Musenvereinigungen auf Sarkophagen in Hainen der »Seligen« (S. 137) bedürfen nach dem obigen keiner weiteren Erklärung: die Musen umstehen das Haus des Toten genau in demselben Sinne, wie bei den Christen Christus und die Apostel an ihre Stelle treten (S. 132). Weniger einleuchtend ist vielleicht auf den ersten Blick die

[1]) Das gilt sowohl von dem Heraklessarkophage der Villa Borghese (Robert a. O., IV, 1, S. 148), wie dem im Giardino della Pigna (130, S. 150). Vermutlich aus gleicher Zeit stammen die Hallensarkophage mit Heraklesarbeiten im Brit. Mus., ebenda, T. XXXIX, 131 und Florenz, T. XXXIX, 128.

[2]) Arch. Zeit., 1843, 119.

[3]) Abb. Winckelmann, Mon. ined., I, 187; Birt, Buchrolle, 129 u. 65 f.

Vereinigung Sterblicher mit Musen oder ihnen verwandter Gestalten wie Parzen. — In der Kathedrale von Palermo befindet sich ein Musensarkophag, der nach der Frauenhaartracht auf das Ende des zweiten Jahrhunderts weist (Abb. 57) und, wie gewöhnlich, als die monumentale Verherrlichung von Dichterruhm angesehen wird. Auf die einzelnen Figuren der Musen und der mit ihnen verbundenen Götter braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Für uns kommt es auf die beiden rechts und links die Darstellung abschließenden und sich als Hauptfiguren heraushebenden Sitzenden an, links die Frau, rechts ein Römer mit Porträtzügen, eine (jetzt abgebrochene) geöffnete Rolle in der Linken haltend. Er trägt Tunika, Mantel und Sandalen, also die bürgerliche Haustracht des Lebens. Der Frau dagegen ist der Chiton von der rechten Schulter geglitten, und ihre Kleidung ist trotz der porträthaften Haarbehandlung einer idealen Musenfigur angeglichen. Eine der Musen reicht ihr die Lyra hin, nach deren Saiten sie greift; sie wird ein Lied anstimmen und es mit Saitenklang begleiten. Sie ist also die Verstorbene, für die der Mann den Sarkophag beschaffte, und die er nun als der Überlebende wieder zu sehen wünscht. Wieseler, welcher bereits daran Anstoß nahm, in jedem Manne mit Rolle, Maske oder Muse auf römischen Sarkophagen einen Dichter zu sehen[1], erklärte ihn für einen Schauspieler, vielleicht, weil eine der ihm zunächst stehenden Musen einen Kranz über dem Haupt hält. Aber diese Annahme ist schon deshalb nicht glaublich, weil es unmöglich in Rom unter den auf Vorrat gearbeiteten Sarkophagen auch solche für verwitwete Schauspieler gegeben haben kann. Das Persönliche ging bei diesen Sarkophagen offenbar nicht über die Porträtköpfe hinaus, die der Käufer den bloß angelegten einarbeiten ließ. Daß aber der Sarkophag wirklich fabrikmäßig hergestellt war, das beweist eine in S. Paolo fuori le mura in Rom vorhandene Wiederholung[2]. Die Darstellung mußte also in ihren Motiven allgemein verständlich sein

Abb. 57.

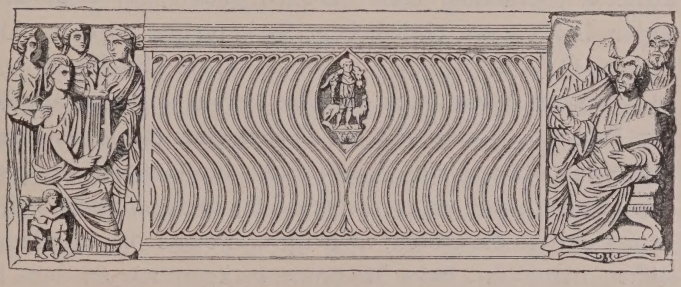


Abb. 58.

[1] Annali d. Inst., 1861, p. 122 ff.

[2] Matz a. O., 3276.

und wird sich nicht auf spezielle Motivierungen eingelassen haben. Nun aber bedeutet der emporgehaltene Kranz nichts weiter wie ein Zeichen des Willkomms, wie ja auch Nike auf der Madrider Brunnenmündung die soeben aus dem Haupte des Zeus geborene Athene mit einem Kranze begrüßt[1]). Zu der Kranzhaltung stimmt auch die Art, mit welcher zwei andere Musen dem Manne die Häupter freundlich zuneigen, die eine mit erhobener Linken, die andere mit den Tönen der Lyra ihn bewillkommnend. Ihre Porträtbildung — gleichfalls auf das Ende des zweiten Jahrhunderts weisend — aber zeigt, daß es menschliche Wesen in der Maske der Musen sind, wie ja auch bei dem oben (S. 152 f.) besprochenen Sarkophagrelief die Gattin des Überlebenden diesen mit emporgehobener Maske und in der Tracht der Muse begrüßte. Sie sind selbst gleichsam zu Musen geworden, wie in einer ganz ähnlichen Gedankenverknüpfung nach unserem Volksglauben die früh gestorbenen Kinder sich den Himmelsbewohnern »anähnlichen«, d. h. zu Engeln werden. Der Aufenhaltsort unserer Musen wird durch die uns bekannte Sonnenuhr als die jenseitige Welt bezeichnet, in welche die verstorbene Gattin — die Frau links — bereits eingegangen ist. Ihr gegenüber denkt sich der Mann sitzend, ganz wie auf dem Lateranensischen Sarkophag — S. 158 — der in der Rolle des Lebens lesende Mann der vor ihm dahingeschiedenen Gattin gegenübersitzt und von ihr einen Gruß empfängt. Das ist sein »Wunsch«, für den die Plastik natürlich nur die »Begebenheit« zum Ausdruck hat.

Ich gebe zu, daß es zunächst Mühe macht, sich in diese Auffassung einer uns neuen Formensprache hineinzufinden. Dem Römer des zweiten und dritten Jahrhunderts muß sie vollkommen klar und verständlich gewesen sein; es würde sonst keine Wiederholung dieser Motive geben. Wir finden sie aber überraschenderweise sogar bei einem christlichen Sarkophage wieder. Dieser Sarkophag des Palazzo Corsini in Rom (Abb. 58)[2]), der durch die Mittelfigur des guten Hirten als christlich erwiesen wird, bietet ganz dieselbe Vorstellung, nur abgekürzt, wie auf dem Sarkophage von Palermo. Links sitzt auf Polsterschemel, dessen eine Ecke mit einer jugendlichen Büste verziert ist, die Verstorbene; ihr Gewand ist, genau wie auf dem Sarkophage von Palermo, von ihrer rechten Schulter gesunken. Mit der Rechten berührt sie mit dem Plektron die Saiten einer Lyra, welche ihr eine Muse reicht. Zwei andere Musen stehen hinter ihr, links Melpomene, kenntlich an dem breiten Gürtel des langen, faltigen Chitons, alle drei mit dem bekannten Federnkopfschmuck. Die Unterweisung im Spiel wird noch verdeutlicht durch die Art, mit welcher die erste Muse der Frau das Berühren der Saiten mit drei Fingern der Hand klar macht. Dieser Vorgang ist also unbedenklich in den Kreis christlicher Vorstellungen übergegangen. Nun sitzt aber dieser Frau auf dem rechten Felde der Sarkophagvorderseite in einer Weise, die wieder der des Mannes auf dem Sarkophage von Palermo entspricht, der Mann gegenüber im bürgerlichen Kleide des Römers, mit der *Toga contabulata*[3]), in der Linken die geöffnete, aber zusammengefaltete Rolle, in deren Lesen er für einen

[1]) S. Baumeister a. O., 172.

[2]) Abb. (fehlerhaft) Garrucci a. O., V, 296; Bottari, Roma sotterr., I, 122. — Vgl. Matz a. O., 2772.

[3]) Ihre Entstehung und Entwickelung erkannt zu haben, ist das Verdienst J. Wilperts, L'Arte, I (1898).

Augenblick Halt macht: seine tote Frau sieht er sich gegenüber, seligen Freuden hingegeben, er hat die Rolle seines Lebens überblickt, nun erhebt er die Rechte zum Gruße gegen sie, und drei ältere, hinter ihm stehende Männer mit Porträtzügen nehmen als Freunde oder Verwandte Teil an seinem Schmerze und seiner Hoffnung, die Dahingeschiedene dereinst wieder zu sehen. Daß es gerade drei sind, dürfte aus künstlerischen Gründen der Symmetrie den drei Musen — man könnte sie ebensogut für drei Parzen halten — links zuliebe geschehen sein. Hatte auf jenem Sarkophage von Palermo der Einwand, daß ein Dichter im Verkehr mit Musen dargestellt sei, noch eine Spur scheinbarer Berechtigung, so wird das hinfällig durch den Vergleich mit dem christlichen Sarkophage des Palazzo Corsini, wo von einer Beziehung des Mannes zu den Musen nicht die Rede ist.

Die Darstellung beider Sarkophage hat uns nun aber eine erwünschte Beziehung zu unserem ravennatischen in die Hand gegeben. Es ist nicht gut möglich, den einen so, den andern anders zu erklären. Sehen wir hier wie da den überlebenden Mann mit der geöffneten Rolle (seines Lebens) der vor ihm dahingegangenen Frau gegenübersitzen, ist sowohl auf dem Sarkophage von Palermo wie dem des Palazzo Corsini die Frau von Musen umgeben, im Begriff in die Saiten der Lyra zu greifen, so kann auch die Lyra in der Hand der Frau auf unserem Sarkophage von Ravenna keine andere Bedeutung haben. Hier noch an eine besondere Fertigkeit der Toten im Saitenspiel zu denken, oder gar eine Dichterin in ihr zu sehen, vielleicht gar die Verfasserin der Totenklage, von der uns die griechische Inschrift Kunde gibt, ist nach allem, was oben über den Geist und Zweck dieser Sarkophagplastik gesagt ist, kaum noch möglich. Wodurch wäre denn überhaupt die Frau als die Tote gekennzeichnet, wenn nicht durch das musische Attribut der Lyra? Ich vermag demnach in der Lyra der Tetratia Isias nur das Zeichen der Verstorbenen zu sehen, die, genau wie auf den Sarkophagen von Palermo und vom Palazzo Corsini, in den Kreis der Musen eingetreten ist, selber, wenn man will, »Muse« geworden ist. Der Gatte aber hat nur den Wunsch, mit ihr vereint zu sein, und dieser Wunsch wird ihm — so hofft er — bald erfüllt werden, denn schon taucht unter ihm Hermes Psychopompos mit dem Kerykeion auf, um ihn an den Ort der abgeschiedenen Seelen zu geleiten. Es ist das einzige deutliche Unterscheidungszeichen für den heidnischen Glauben des Überlebenden. Alles andere, Situation und musische Attribute, teilt die Darstellung mit den christlichen. Hat man unter diesen Umständen wirklich noch den Mut, diese Attribute als Zeichen des gelehrten oder Dichterberufes gelten zu lassen? Wieviel heidnische und christliche Künstlerehen dieser Zeit soll es denn gegeben haben, wo die Überbliebenen den Mann als Gelehrten, die Frau als musische Künstlerin auf ihrem Sarkophage zu verherrlichen für gut befanden?

Aber die Vorstellung wird noch verkehrter, wenn man in einem von Musen umgebenen Kinde auf Sarkophagen eine Anspielung auf den noch dazu zukünftigen (!) Beruf des Knaben aufspüren will[1]). Das wäre wahrlich nicht nur die allertörichtste Eitelkeit der Eltern, sondern es würde dem sepulkralen Zweck des Bildwerkes

[1]) So noch E. Q. Visconti, Pio-Cl. zu Taf. XV.

geradezu widersprechen, da es dem Überlebenden nicht Trost, sondern Schmerz bringen muß. Die Schwierigkeit löst sich, sobald wir den Gedanken an eine frostige Allegorie aufgeben und uns in die Seele der Hinterbliebenen hinein versetzen. Sie können Trost nur finden, wenn sie ihr Kind in der Umgebung der Musen sehen, die ihm neues Wissen offenbaren, sein Auge für neue Herrlichkeiten öffnen, es zu neuen, seligen Freuden geleiten. Dieser Empfindung gibt ein zwar längst bekannter, aber in seiner Bedeutung kaum erkannter Kindersarkophag des Louvre den allerbestimmtesten Ausdruck[1]).

Hier fährt links der gestorbene Knabe auf einem Widdergespann in das Tor der Unterwelt ein. In der am Rande sitzenden Figur, mit der (gelesenen) Rolle in der Linken, wird wohl, wenn der Abbildung zu trauen ist, die (überlebende?) Mutter zu erkennen sein; in der Mitte sitzt der Knabe, von drei Musen und einer Parze umgeben, welche traurig den rechten Arm auf eine Säule stützt — keine Lehne des Thrones, wie man gesagt hat —, und deren Ausspruch alle vier Beteiligten gespannt lauschen; in der Linken hielt er das soeben gelesene, noch offene, aber zusammengefaßte Buch seines Lebens und die Rechte erhebt er, als wolle er das Neugeschaute verkünden, zu der Muse links, welche, ein Diptychon in der Linken, ein Tintenfaß zur Seite, das Gemeldete niederschreibt. Die Darstellung schließt rechts durch das Mahl des Seligen ab; befreundete Knaben schmücken den Gestorbenen mit Kränzen und erfreuen ihn mit Speisen, während ein Mädchen, die Schwester (?), ihm den Pokal reicht. Ihre Haartracht (Melonenfrisur) weist auch dies Relief an das Ende des zweiten Jahrhunderts. Leicht erkennt man die Stufen, auf denen der führende Gedanke ansteigt: Wie im Spiel hält der Knabe seinen Einzug in das Jenseits; die Parze eröffnet ihm sein neues Schicksal, Musen umstehen ihn, und er selbst wird der Teilnahme an einem seligen Mahle gewürdigt. Nun findet er auch die liebe Schwester wieder, wie sich das die Mutter nur wünschen konnte. Mit dieser Gedankenreihe hat die vermeintliche Andeutung, daß der verstorbene Knabe hätte ein großer Dichter oder Redner werden können — wenn er nicht gerade gestorben wäre, nichts zu schaffen: er würde nur stören, denn er ist überhaupt nicht am Platze, wo der Hinterbliebene als Trost im Schmerze ein Unterpfand des seligen Daseins für den Dahingegangenen erwartet. Das gewährleistet eben nur die musische Umgebung[2]).

Das gewährleisten aber auch die musischen Attribute, welche von den neun (!) Spielkameraden eines verstorbenen Knaben diesem auf einem Sarkophag der Galleria dei Candelabri im Vatikan entgegengebracht werden[3]). (S. Abb. 59.) Daß diese Knaben hier nichts anderes wie auf großen Sarkophagen die Musen selbst bedeuten, kann nicht zweifelhaft sein. Seinesgleichen hofft auch das Kind im Jenseits wiederzufinden, und so empfangen hier die Knaben den unter ihnen erschienenen

[1]) Abb. Arch. Zeit., 43 (1885), T. 14, 1 (K. Wernicke).

[2]) Fast den gleichen Gedankengang offenbart das Relief eines Sarkophagdeckels im Museo Chiaramonti (Abb. W. Amelung a. O., I, Taf. 38, 69). Links halten Bruder und Schwester ihren Einzug in die Unterwelt, rechts sind sie am seligen Mahle vereint, während zwei Musen (?) mit Flöte u. Kithara aufwarten.

[3]) Vgl. E. Q. Visconti, Pio-Cl., T. XV. Photographie Moscioni, 2280. H. 0,43; br. 1,18 (?); t. 0,38 (?); Rlfh. 0,065. Feink. M.

Toten mit den Attributen der Musen zu neuen Freuden. Worin diese bestehen, sagen die Rollenbündel, die zum Gebrauche am Boden stehen, die gelesenen Rollen in der Hand einiger, die Saiteninstrumente, die tragische und komische Maske, sagt aber vor allem die Figur des Toten selber, der, wie auf dem Sarkophag im Louvre, der neuen Herrlichkeit, die er erschaut oder empfindet, in begeisterten Worten, welche die erhobene Rechte begleitet, Ausdruck gibt, während sie der links von ihm stehende Knabe in sein Diptychon verzeichnet. Der Vorgang ist natürlich symbolisch und hat mit einem wirklichen nichts zu tun. Der Knabe trägt nicht das Gewand des Lebens, sondern, wie die Verstorbenen auf derartigen Darstellungen gewöhnlich, das ideale Philosophenpallium, das den größten Teil des Körpers unbedeckt läßt, und nur die von der Linken gehaltene, geschlossene (also ausgelesene) Rolle erinnert an das Dasein, das hinter ihm liegt. Sein Porträtkopf mit dem kurzgeschorenen Haar weist in seiner technischen Behandlung auf das dritte Jahrhundert,

Abb. 59 (Moscioni).

also die Blütezeit für derartige Sepulkraldarstellungen. Man hat sie vom künstlerischen Standpunkt aus als minderwertig zu bezeichnen sich gewöhnt, man wird gut tun, sie auch einmal vom sittlichen Standpunkt aus zu würdigen, denn sie offenbaren eine außerordentliche Zartheit und Tiefe der Empfindung dieser sog. »Verfallzeit«.

Mit dem besprochenen Knabensarkophag aus dem Vatikan dürfte das Schlußglied der ganzen Gedankenreihe gegeben sein: die musischen Attribute in der Hand von Kindern, die Lyra zumal und die Flöten, die den Tanz begleiten, verbieten es geradezu, an etwas anderes als an die Freuden des seligen Daseins zu denken[1],

[1]) Denselben Gedanken bringen die sog. Musensarkophage zum Ausdruck. In dieser Auffassung macht mich auch die Anwesenheit der Athena nicht irre. Sie gehört unbedingt zum orphischen Kreise, sonst würde sie nicht der orphische Hymnos XXXII feiern: sie ordnet den Tanz der Kureten. Daher Proclus in Plat. Krat., p. 118: »τὴν οὖν εὔρυθμον χορείαν διὰ τῆς κινήσεως ὑποφαίνει [ἡ Ἀθηνᾶ], ἧς καὶ μετέδωκε πρώτη μὲν τῇ Κουρητικῇ τάξει, δευτέρως δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις θεοῖς· ἔστι γὰρ ἡ θεὸς κατὰ ταύτην τὴν δύναμιν ἡγεμὼν τῶν Κουρήτων, ὥς φησιν Ὀρφεύς«. E. Abel, Orphica (Lipsiae 1885), p. 206, 134. Der Kuretenhymnus geht in der orphischen Sammlung dem der Athene unmittelbar voran. Ich behalte mir eine eingehende Behandlung dieses Gegenstandes vor.

und es wäre lächerlich, in ihnen eine Auszeichnung für gelehrte Leistungen des Lebenden zu erblicken. Ist dem aber so, dann bedeuten sie auch in den Händen Erwachsener nichts anderes, und der Auffassung, als habe unsere Tetratia Isias als Dichterin dargestellt werden sollen, ist der Boden entzogen. Die Totenklage, die ihr die Inschrift in den Mund legt, ist der Ausdruck des Schmerzes des hinterbliebenen Gatten. Eben darum überblickt er das Buch seines Lebens und sehnt sich nach Hermes Psychopompos. Der bildliche Ausdruck dafür muß den Zeitgenossen ganz geläufig gewesen sein. Er findet sich z. B. auch auf einem Sarkophage des Museums von Ravenna[1]) aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts: Anstatt der Toten und des Verstorbenen stehen hier zwei trauernde Knaben (Eroten) einander gegenüber, und auf dem Postament des einen — nicht beider! — taucht wieder Hermes Psychopompos empor. Ich denke, schlagender kann unsere Auffassung, daß damit der Überlebende dem Gestorbenen gegenübergestellt ist, gar nicht bewiesen werden: M. Aurelius Macedo sehnt sich danach, mit seiner toten Aurelia Victoria wieder vereint zu sein. Die abgekürzte Darstellung ist aber nur erklärlich, wenn sie der Zeit vollkommen geläufig war.

Wem diese Sehnsucht nach dem Jenseits trotz alledem aus der Sprache des Bildwerks nicht deutlich genug herausklingt, der möge sich an die der Inschriften halten. Da hören wir[2]), wie eine Gattin den gestorbenen Mann bittet:

suscipe me sociam tumulis, dulcissime coniunx,
cum mors est tecum non meruisse mori,

und nach einer anderen römischen Inschrift[3]) bittet eine Frau die Manen, ihr zur Nachtzeit den Geist des Mannes zu senden, und das Fatum, sie selbst so bald wie möglich zu ihm zu bringen.

Eine Inschrift, in der jemand bittet, man möge seiner Dichtungen oder seines Saitenspiels nach dem Tode gedenken, ist mir noch nicht begegnet. Es wird also wohl sein Bewenden dabei haben müssen, daß die Darstellung der Musen und ihres Kreises auf römischen Sarkophagen nicht minder wie die an sie erinnernden Symbole musischer oder apollinischer Attribute den Toten in seligem Dasein wiedergeben, in dem ihm entgegengestellten Leser mit der Rolle aber das Verlangen des Überlebenden ausdrücken, dem bereits Dahingegangenen zu folgen. Darin sehe ich die Hauptbedeutung der sog. Musensarkophage, darin auch die meist typisch wiederkehrenden Darstellungen ihrer Schmalseiten. Nur einige Belege dafür seien zum Schluss noch angeführt.

Ein Musensarkophag der Münchener Glyptothek[4]) (im Römersaal Nr. 326) zeigt uns auf der einen Schmalseite einen sitzenden bärtigen Mann, neben welchem ein Rollenbündel steht, vor einem Dreifuße. Nun ist dieser, als wesentlich apollinisch-hieratisches Gerät auch auf andern Musensarkophagen zu finden, z. B. auf dem Fragment des Museo profano im Lateran[5]), wo Apollo unter den Musen seine Lyra auf das

[1]) Kat. 30.
[2]) CIL VI, 30115.
[3]) Bei Orelli, Inscr. lat. sel. (Turici 1828), II, 4774.
[4]) Schorn, Beschr. d. Glyptothek, Nr. 190; Abb. Baumeister a. O., 973, 1186.
[5]) Benndorf u. Schoene a. O., 433.

Becken eines Dreifußes stützt. In ganz derselben Haltung findet sich die als Muse zu denkende noch nicht zwölfjährige(!) Julia Prima auf einer Sarkophagplatte des Museo Arcivescovile in Ravenna[1]). Daraus aber geht hervor, daß der Dreifuß so gut wie die Lyra als Attribut der Verstorbenen betrachtet werden kann, mithin auf dem Münchener Relief der mit dem Rollenbündel vor dem Dreifuß sitzende Greis als im Elysium zu denken ist, wo musische Genüsse — das sagt das Rollenbündel — seiner warten. Ist dem aber so, dann dürfen wir auf der entgegengesetzten Schmalseite nur den Überlebenden erkennen, welcher jenem den Sarkophag beschaffte und sich ihm gegenüber, sein Lebensende erwartend, dargestellt sehen wollte. Das besagt die auf einem Pult ausgebreitete Rolle, in der er den Inhalt seines Lebens überblickt. Die erregt erhobene Rechte stimmt gut zu dieser Lage; wir lernten sie schon bei der Mittelfigur des Sarkophages aus dem Britischen Museum kennen, wo sie durch das Erscheinen der den »Leser« abrufenden Gattin in Gestalt einer Muse (Parze?) mit der Maske bewirkt war (S. 152 f.).

Die Sarkophagschmalseiten sagen also dasselbe aus, was uns schon oben (S. 153) bei denen des Louvre entgegentrat, nur mit dem Unterschiede, daß in der Münchener Darstellung die Parze durch das Pult mit der Rolle, und die Muse durch das Rollenbündel ersetzt worden ist.

Ähnlich verhält es sich mit den Schmalseiten eines Musensarkophages aus S. Maria in Aventino in Rom[2]). In dem bärtigen, nur mit dem Himation bekleideten Sitzenden der rechten Schmalseite ist der Verstorbene zu erkennen. Er hält in der Linken die geschlossene Rolle (seines Lebens) und greift mit der Rechten nach dem auf einem Pfeiler stehenden Schriftbündel, nach Analogie mit dem Münchener Sarkophag eine Andeutung der ihn im Elysium erwartenden musischen Beschäftigung. Auf der linken Seite aber sehen wir den Überlebenden, in der offnen Rolle (seines Lebens) noch lesend, und vor ihm auf einem Pfeiler eine zweite an einem Pult befestigte, geöffnete Rolle, ein Pleonasmus der Darstellung, der aber doch unsere Deutung nicht ernstlich in Frage stellen kann, wenn man bedenkt, daß auch die auf dem Pulte aufgespannte Rolle für das Buch des Lebens typisch geworden war.

Ganz gewiß in denselben Kreis gehören die vielleicht auch von Musensarkophagen herrührenden Sarkophagschmalseiten des Museo Chiaramonti im Vatikan. Das beweisen die bei beiden gleichen Motive des Lesens in aufgestellten Rollen, das beweisen die auf Pfeilern ruhenden Symbole von Maske und Sonnenuhr. Aber ob der Greis einmal sitzt, ein andermal steht, macht keinen Unterschied, und eben deshalb können beide nicht die Schmalseiten eines Sarkophages gebildet haben, wie W. Amelung meinte[3]).

Als Mittelpunkt Verstorbener findet sich ein »Leser« auf einem Kindersarkophag (!) des Museo cristiano des Lateran[4]). Nach dem, was oben ausführlich entwickelt ist, kann es natürlich nur der Überlebende sein, der sich im Kreise der vor

1) Kat. 19.

2) Matz a. O., II, 3279. — Abb. Foggini, Mus. Capit., IV, 127.

3) a. O. zu Nr. 661 u. 663.

4) Abb. (schlecht) Garrucci a. O., 371, 1. O. Marucchi, Guida del M. Lat., p. 58, 172.

ihm hingegangenen Seligen sieht. Für die christliche Herkunft aber ist bezeichnend, daß statt der auf heidnischen Sarkophagen angedeuteten musischen Genüsse hier das eucharistische Mahl zur Darstellung gelangt. Der Grundgedanke bleibt trotzdem derselbe und bestätigt unsere Auffassung.

Abb. 60 (Diction d. ant.).

Nur erwähnen möchte ich noch die natürlich als »Leseszenen« gedeuteten Versammlungen von Figuren, die sich meist als Deckelränder von (Musen-) Sarkophagen finden. Inwiefern sie sich mit der oben dargelegten Auffassung berühren, ist hier zu zeigen nicht der Ort[1]).

5.

Ließ sich auf unserem Sarkophag der symbolische Gehalt der Vorderseite aus seiner Formensprache wie durch Vergleichung verwandter Denkmäler erschließen, so lassen sich die realen Darstellungen der Schmalseiten nicht mit gleicher Sicherheit entwickeln. Daß es sich auf der linken Seite um eine Operation handelt, ist klar[2]). C. Sosius Julianus im Operationsmantel (der Paenula) macht sich mit einem kleinen Instrument in der Rechten unter dem linken Auge der Gattin zu schaffen, während seine Linke ihr eine Büchse hinreicht, nach deren Inhalt die Frau mit der Linken greift. Rechts und links hängen zwei Schröpfköpfe, wie sie in der Praxis eines Arztes wohl gebräuchlich waren[3]), und der auf dem oberen Rande stehende Ausdruck: »Memphis, bleibe wach!«[4]) legt die Vermutung nahe, daß die dargebotene Dose ein Reizmittel enthält, das die matt Werdende ermuntern soll. Über die Operation selbst vermag ich auch nach Zuziehung eines Fachmannes nichts zu sagen. Daß es sich um eine häufiger vorkommende Krankheit handelt, die von einschneidender Bedeutung für das Leben des Kranken gewesen sein muß, glaube ich aus dem Umstande schließen zu müssen, daß dieselbe Operation eines Augenarztes sich auf einem in

1) Hauptvertreter: der Berliner Musensarkophag (Beschreibung usw. 844) und der von Cagliari (Spano, Bull. Sardo, 1858, 10, T. 1). Verwandte Darstellungen: Florenz, Palazzo Riccardi (Ant. Bildw., II, 194, 196); Rom, Via di porta Sebastiano (Matz a. O., 3117, vgl. 3118—3122, 3129). Ich hoffe auf diese Gruppe zurückzukommen.

2) Ὑπώπιον? So heißt eine Eiteransammlung in der vorderen Augenkammer. Vgl. Galen, De compos. med., XII, 804 und J. Hirschberg, Ägypten (Leipz. 1890), p. 43. Ebendort, p. 59 ist auch von einer Lähmung der Lider die Rede. Sollte darauf der besorgte Ausruf Μέμφι γρηγόρει gehen?

3) Abbildungen bei Daremberg u. Saglio (Paris 1907), II, 2, p. 1684 s. v. medicus u. Chirurgia, p. 1109.

4) Die Form γρηγόρει als Imperativ auf einem Sarkophage in Modena (Ant. Bildw., V, 826) über einem Hündchen; gewiß sein Name. Vgl. Cavedoni, Dichiarazione degli ant. marmi Mod. (Modena 1828), 139, A. 11.

Nordgallien im Département Meuse i. J. 1829 gefundenen Grabstein aus Ronchers (jetzt im Museum von Bar-le-Duc)[1] wiederholt (Abb. 60). Die Darstellung wird einer Operation insofern noch gerechter, als, wie eigentlich selbstverständlich, der operierende Arzt die Linke auf das Haupt der Kranken legt, während er mit dem Instrument der Rechten ihr linkes Augenlid herunterzieht, das kleine Gefäß aber durch die Kranke allein halten läßt. Unter den für den Menschen bedeutungsvollen Operationen könnte wohl eigentlich nur an den im Altertum üblichen »Starstich« gedacht werden, aber die Art, mit einer Hand zu operieren, muß doch mehr als kühn genannt werden. Auch die rechte Schmalseite gibt ein Rätsel auf[2]. Daß wiederum Memphis dargestellt ist, sagt die Inschrift des Gebälkes. Es wäre das dritte Mal auf dem Sarkophage. Sie ist hier ohne Tätigkeit, wenn man nicht in der Geberde der Rechten ein Greifen nach dem Kopfschleier erkennen will. Die Geberde bedeutet dann vielleicht als Zeichen des Verhüllens den Augenblick des Abscheidens. So wäre der Wunsch des Arztes von der linken Schmalseite nicht in Erfüllung gegangen, und wir hätten die an den Folgen der Operation Verschiedene auf der Vorderseite als Muse, ihr Todesgeschick beklagend, dargestellt. Aber von einer Sicherheit der Beziehung der Schmalseiten zur Vorderseite kann nicht die Rede sein. Wir müssen uns bescheiden. Das Bildwerk diente vor allem dazu, dem Schmerze des Überlebenden Ausdruck zu geben, und wir können nicht wissen, welche persönlichen Anspielungen dabei zugrunde liegen. Nicht einmal die Annahme läßt sich beweisen, daß die Zeitgenossen jede Dunkelheit der Darstellung verstanden haben müßten. Wie sollten wir darauf Anspruch machen?

[1] Vgl. Revue arch., 1876, I, T. X zu p. 397 und besser bei Daremberg a. O., p. 1684. — Vgl. CIL, XIII, I, 2, 4668.

[2] Was das links befindliche Fragment bedeutet, vermag ich nicht zu sagen; ein Spiegel ist es gewiß nicht. Möglicherweise ist es eine unfertig gebliebene Stelle des Steins, wie das auch auf Sarkophagen von weit besserer Arbeit, z. B. dem Leukippidensarkophag in Florenz — Ant. Bildw., III, 74, S. 39 — begegnet. S. C. Robert a. O., III, 2, S. 223.

5. DIE ZWEI SÄULENSARKOPHAGE IN S. FRANCESCO.

1.

Nach dem, was S. 105 ff. über den jugendlichen Christus als Imperator und S. 129 ff. über die Säulensarkophage im allgemeinen gesagt ist, muß auch der Typus der beiden Säulensarkophage von S. Francesco Nr. 54 und 56 an das Ende des zweiten oder den Beginn des dritten Jahrhunderts gesetzt werden. Der eine (*FL*, Abb. 61) gilt seit langer Zeit als die Ruhestatt eines Bischofs Liberius und wird heute als Altar benutzt, der andere (*F*, Abb. 62) ist erst 1881 in der Kirche untergebracht worden.

Über das Verhältnis der beiden Sarkophage zueinander sind nur allgemeine Bemerkungen gemacht, eine stilistische Untersuchung ist ihnen nie zuteil geworden. Der volkstümlichen Ansicht erscheint natürlich der seit langer Zeit mit dem Namen des Liberius verknüpfte als der wertvollere, als das Muster, nach welchem der andere angefertigt sei. Dieser Ruhm stützt sich wohl vor allem auf den Namen Liberius, den die Inschrift der Basis nennt. Aber diese Inschrift hält einer sachlichen Kritik nicht stand und kann, wie S. 48 f. dargelegt worden ist, nicht zum Ausgangspunkte einer Zeitbestimmung gemacht werden. Nun gehört zwar der zu Grunde liegende Typus in das Ende des zweiten Jahrhunderts, aber es frägt sich doch, ob der Stil des Reliefs auch auf diese Zeit weist, sich nicht etwa als Nachahmung späterer Zeit verrät, ja ob überhaupt beide Sarkophage aus einer Werkstatt herrühren können. Die ornamentalen Formen unterliegen ja dem Wechsel des Zeitgeschmackes; sie sind unabhängig von dem typologischen Gehalt der Darstellungen, der sich Jahrhunderte hindurch unverändert forterben kann, und unabhängig auch von der architektonischen Anlage im allgemeinen. Die Form des Säulensarkophages war, wie S. 128 nachgewiesen, eine Modeerscheinung, aber es ist denkbar, daß man auch später noch einmal aus irgend einem Grunde auf diese architektonische Form des »Totenhauses« zurückgriff, wie ja der Typus, wenn auch verflacht, bis in die späteste Zeit von der christlichen Kunst festgehalten ist. Eine stilkritische Untersuchung der Formensprache ist hier also wohl am Platze.

Nun aber liegen die Verhältnisse für eine derartige Untersuchung hier besonders deshalb so günstig, weil beide Sarkophage in ihrer Anlage und den dargestellten Motiven so eng miteinander verwandt sind, daß etwaige stilistische Differenzen um so deutlicher hervortreten müssen. In der Tat erscheinen dieselben bei schärferer Beobachtung als so stark, daß man kaum versteht, wie sie haben übersehen werden können. Es sei demnach gleich hier bemerkt, daß unsere Untersuchung zu dem Ergebnis führt, daß nicht *FL*, sondern *F* sich als der im Typus ältere, wertvollere und somit auch typologisch wichtigere wird erweisen lassen.

2.

Es muß das mit aller Bestimmtheit ausgesprochen werden, selbst wenn ein in künstlerischen Dingen so scharfblickender Mann, wie AL. RIEGL war, für den Wert von *FL* eingetreten ist[1]). Ja, wir gewinnen gerade aus seiner Theorie, in der er die Grundlage für die Erkenntnis der spätrömischen Kunstentwicklung geschaffen hat, die Handhaben, unsere Ansicht zu stützen. Wer nämlich nur die Ornamente beider Sarkophage miteinander vergleicht, wird nicht leugnen, daß die schwärzeren Schlagschatten von *FL* in den Einzelheiten der Gewänder der Figuren wie in dem Ornament, das Aushöhlen des Schemels Christi, das Ausarbeiten der Sitzrolle, die Schattenlinien der Haarbehandlung mehr den Eindruck einer in schwarz-weiß gehaltenen Zeichnung als einer plastischen Darstellung hervorrufen. Licht und Schatten sollen hier mithelfen die Formen hervorzuheben, nicht die Darstellung an sich zieht den Blick auf sich, sondern sie will dadurch, daß sie aus dem Dunkel hervortritt, zur Geltung kommen; das Relief von *F* macht diesen Anspruch noch nicht, die einzelnen Gebilde hängen noch enger mit der taktischen Grundfläche zusammen, drängen sich nicht so hervor. Eben dies aber ist das Kennzeichen der späten Antike.

Geht man ins einzelne, so bestätigt sich dieser Eindruck. Schon die Gliederung des Unterbaues bei *FL* mit seiner stark zurückweichenden Hohlkehle und seiner derben von zwei breiten Schattenstrichen begrenzten Lorbeergirlande kennzeichnet den Geschmack der späteren Zeit. *F* begnügt sich mit einer schmalen Stufe, über der sich die untere Randleiste erhebt: diese Form ist zurückhaltender, sie findet sich z. B. genau so bei dem Wiener Amazonensarkophag, den man der hellenistischen Zeit zuschreibt; mag man nun in der ravennatischen Form einen Zusammenhang mit griechischer Überlieferung oder ein bewußtes Zurückgreifen auf ältere Formen sehen, in jedem Falle wird damit das Entstehen der Architektur von *F* in spätrömischer Zeit ausgeschlossen. Man durchmustere nur die römisch-griechischen Sarkophage der ersten nachchristlichen Jahrhunderte: man findet bei keinem eine ähnlich grelle Gliederung der Basis wie bei *FL*. Selbst da, wo die Basis mit einem Rankenstreifen verziert ist, bleibt das Flachrelief vorherrschend, auch dann, wenn die Wirkung eines Hochreliefs durch die Figurenfülle der Hauptseite aufgewogen sein würde; davon ist bei *FL* nicht die Rede. Der Unterschied wird verstärkt, wenn man die Zwickelornamente und Eckblätter beider Sarkophage, oder wenn man die Bildung der Kapitellformen miteinander vergleicht. Gemeinsam ist dem Ornament beider Sarkophage die Richtung, zu stilisieren und symmetrisch anzuordnen. Von einem Streben, die Naturform als solche hervorzuheben, ist keine Rede. Die Blätter der beiden mittleren Zwickel bei *F* sind durch die Beeren wie die raumfüllenden, sich verlierenden Rankenspiralen zu beiden Seiten deutlich als Weinblätter gekennzeichnet. Ob die Blätter der Nebenzwickel noch Weinblätter sind, kann bezweifelt werden; jedenfalls wären sie dann nicht als von oben herabhängend, sondern aufrecht stehend und durch den wagerechten Kymationstreifen abgeschnitten dargestellt[2]), aber der Stiel,

[1]) Die spätröm. Kunstindustrie (Wien 1901) zu S. 102 f.

[2]) Ähnlich werden bei den Maskenbechern des Hildesheimer Silberfundes die überhängenden Felle der Schale durch den eingesetzten Becher abgeschnitten. Abb. Arch. Jahrb., 1897, Anz., 124, Fig. 10. E. PERNICE und F. WINTER, Der Hildesh. Silberf. (Berl. 1901), Taf. XIII.

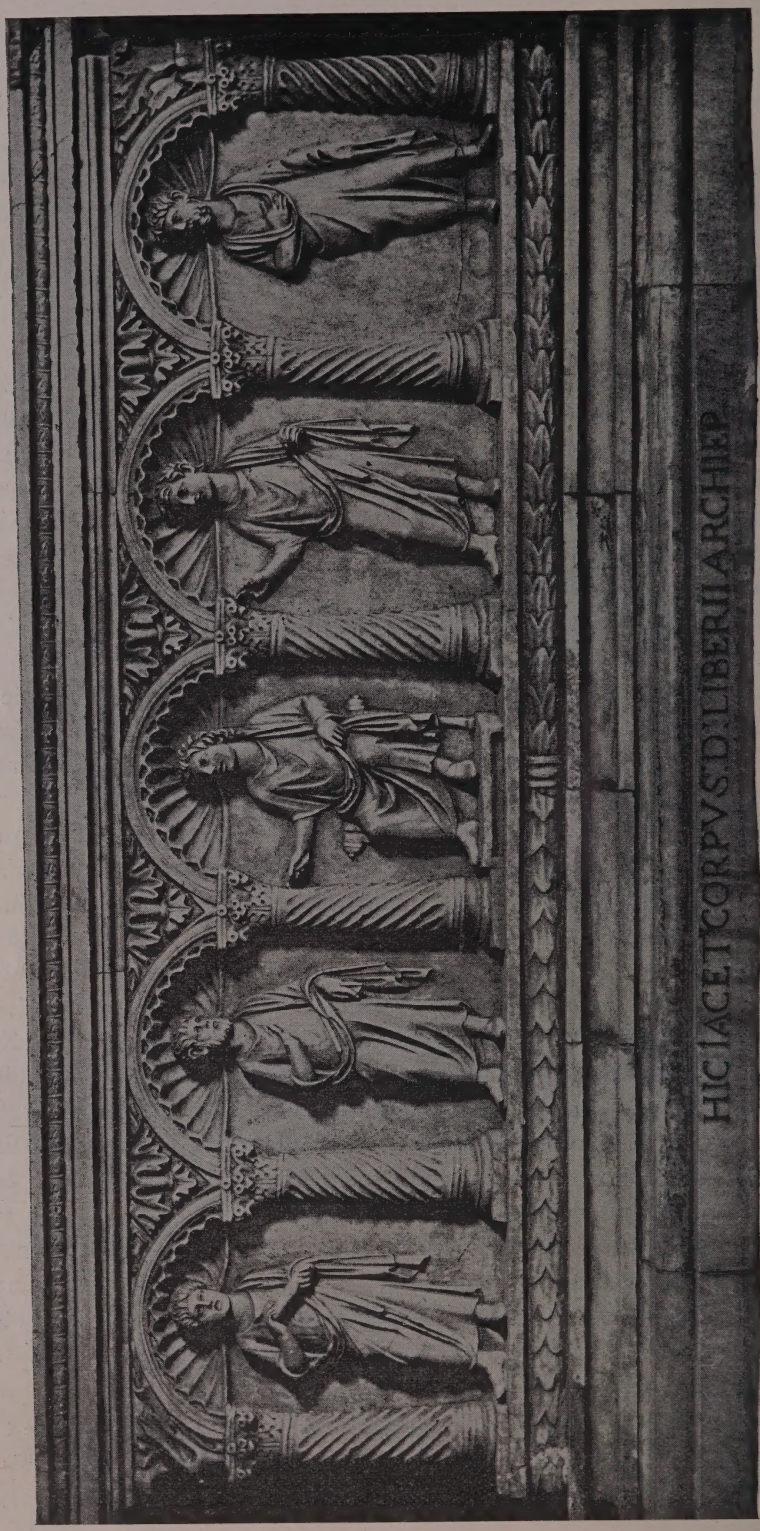


Abb. 61 (Alinari) = *F. L.*

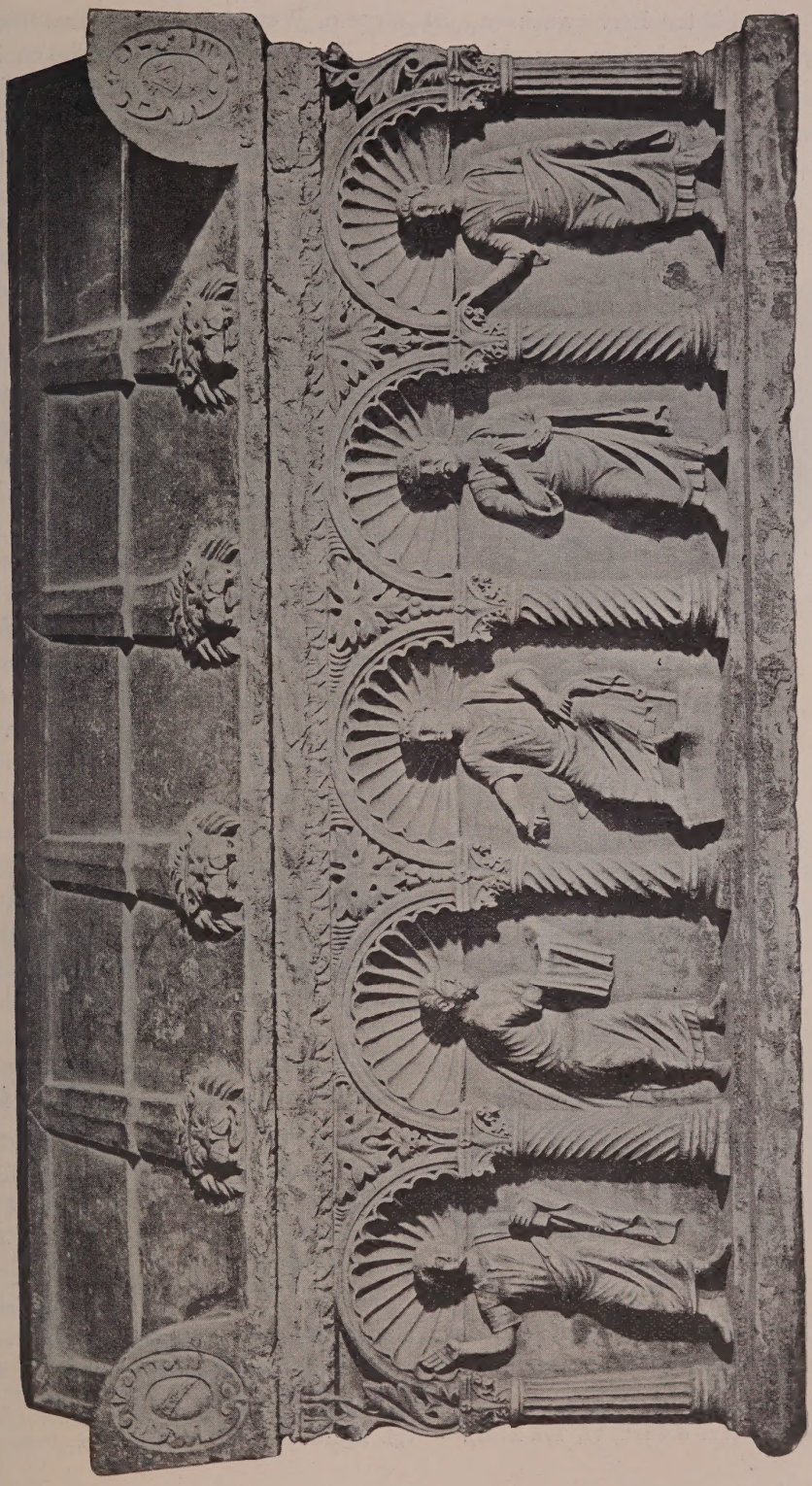


Abb. 62 (Alinari) = *F.*

aus dem die Blätter hervorwachsen, ist für ein Weinblatt ganz unnatürlich. Die Rankenspirale kann keinen Ausschlag geben, denn während sie am linken Zwickelblatt vorhanden ist, fehlt sie beim rechten: man sieht, der Verfertiger ist auf eine Nachahmung der Naturform gar nicht ausgegangen, ihm kam es auf eine zierliche Füllung der Zwickel an, und durch den Wechsel der beiden Blätter hat er dem symmetrisch angeordneten Ornament einen Mittelpunkt geben wollen, wie ein solcher auch durch den Wechsel der verschieden kanellierten Säulen hat angedeutet werden sollen. Immerhin kann man durch die Stilisierung hindurch noch eine Naturform erkennen; jene übersteigt das nicht, was man in Pflanzenornamenten guter Zeit zu sehen bekommt. Für den phantastischen Stengel, der, in den beiden äußeren Zwickeln aus zwei Keimblättern aufsteigend, ein kleineres, dreigliedriges Vorblatt, dann abermals zwei Keimblättchen und vor dem Hauptblatte noch einen knotenförmigen Ansatz bildet, findet sich in dieser immerhin doch organisch aufgefaßten Entwickelung ein entsprechendes Gegenstück auf einem Münchener Kandelaberschaft[1]) (s. Abb. 63), auf welchen bei der Beschreibung des Sarkophages Nr. 56 S. 52, A. 2 aufmerksam gemacht worden ist. Auch hier begegnet, nur in etwas anderer Reihenfolge, über mehreren Keimblättern erst der knotenförmige Ansatz, dann das dreilappige Vorblatt, bevor das Hauptornament zur Entfaltung gelangt. Der Münchener Kandelaberschaft wird in die ältere römische Kaiserzeit gesetzt, und das kann nach dem, was uns das ornamentale Stilgefühl der augusteischen Zeit lehrt, gar nicht bezweifelt werden. Man vergleiche nur die einzelnen Motive der Stuckdecke eines Grabes von der Via Latina[2]) oder man ziehe das zierliche

Abb. 63.

[1]) Glyptothek Nr. 436. Vgl. Jahrb. d. arch. Inst., 1904, Anz., 20 (Pernice).

[2]) Abb. Monum. d. Inst., VI, Taf. XLII f. — Vgl. Annali d. Inst., 1860, p. 354 f. (Petersen).

Rankenornament des Hildesheimer Silberkraters[1]) zum Vergleiche heran! In allen drei Fällen zeigt sich das Streben, durch schön geschwungene Stengel und Ranken (keinen Akanthus!), durch feine Blätter und Blüten, die wohl die organischen Gesetze der Naturform wiedergeben, diese selbst aber nicht nachahmen, den Grund zu beleben, nicht zu verhüllen, und dies Stilgefühl hat im zweiten und dritten Jahrhundert einem anderen Empfinden Platz gemacht. Das feine Linienspiel ist durch massive Formen verdrängt worden. Natürlich gehört unser Sarkophag nicht in die erste Kaiserzeit, aber jedenfalls verrät sich hier ein ornamentaler Zusammenhang, der noch auf gleichem Stilgefühl beruht und mindestens beweist, wie nahe sich das Ornament von *F* noch an ältere klassische Vorbilder anlehnt[2]). Das bestätigt weiter auch die Form der Akanthusblätter, sowohl derer, welche konsolenartig über den Ecksäulen hervorragen, wie derer der Säulenkapitelle. In beiden Fällen, besonders aber bei den Eckblättern, zeigt sich eine gute Zeichnung der schön geschwungenen und kraftvoll modellierten Blätter, welche durch die Stilisierung eine Naturform noch durchblicken lassen und guten Vorbildern der römischen Dekorationskunst nicht fern stehen. Wenn hier z. B. wieder auf die Akanthusblätter vom Fuße des einen Maskenbechers aus dem Hildesheimer Silberfunde[3]) hingewiesen wird, so soll damit nur das auch diesen Blättern wie den oben analysierten Stengeln der Weinblätter gemeinsame Stilgefühl angedeutet werden, ein Stilgefühl, das für mein Empfinden jeden Ansatz in der spätrömischen Zeit, etwa dem Ende des dritten Jahrhunderts unmöglich macht.

Von all diesen sorgfältig stilisierten Pflanzenornamenten ist auf *FL* keine Rede mehr. Die Stilisierung hat die Naturform fast völlig aufgegeben, und es ist nicht möglich, hier die Art der Blätter noch bestimmen zu wollen. Das Ornamentationsprinzip, welches durch das derbe Spiel von Hell und Dunkel neue Reize auszulösen sucht, hat den Boden der Natur völlig verlassen. Statt des für so kleine Bauglieder wie die Kapitelle von *F* noch sehr gut gezackten und plastisch bewegten Akanthus sind die Blätter bei *FL* glatt, wie aus Pappe geschnitten, um den Kapitellkern geklebt, und die fünf Bohrlöcher, welche Volutenstengel und Abakusblüte markieren, dienen einem rein malerischen Zweck, unter welchem die Naturform der Pflanze völlig verschwindet (vgl. die beiden Kapitellformen der Hilstafel 1 und 2); sie wirken schon fast wie ein koloristisches Muster. Das ist aber der Anfang jener Richtung, die wir grade nach Riegls Betrachtungen über ein Kapitell von Salona[4]) als das leitende Grundgesetz der neuen Kunst erkennen müssen: die Einzelform isoliert sich der Grundfläche gegenüber als Schmuckform; der taktische Zusammenhang wird aufgelöst, die Grundfläche, welche in der klassischen Kunst für das Relief des Ornamentes die zusammenhaltende Einheit aller Einzelteile bildete, verschwindet bei diesem

[1]) Pernice u. Winter a. O., T. XXXII. — Vgl. auch S. 197, Anm. 2.

[2]) Auch die in ihren Spitzen sich umlegenden Blätter, die in Ravenna in den Säulen der Herkulesbasilika wie in S. Apollinare in Classe nur in der effektvolleren Bohrtechnik der spätrömischen Kunst vorkommen, begegnen nicht nur bei einem Marmorgefäß der hellenistischen Zeit im Berliner Antiquarium (Abb. Jahrb. d. arch. Inst., 1904, Anz., 20, Fig. 11), sondern sind auch bezeichnend für den Stil der Ara Pacis. Vgl. Petersen in den Röm. Mitteil., XVIII (1903), 319, Anz., 3.

[3]) Abb. E. Pernice und F. Winter a. O., Taf. XIII.

[4]) a. O., 36 ff.

Kapitell überhaupt. Es bedarf nur noch eines Schrittes, und wir gelangen zu jenem Akanthusrelief des Honoriussarkophages[1]), wo sich die sichtbare Grundebene selber als symmetrisches »Muster« hervordrängt, damit die letzte Form taktischer Auflösung bezeichnend. Es ist unter diesen Umständen nicht zu verstehen, wie AL. RIEGL das Zeitverhältnis der beiden in Rede stehenden Sarkophage umkehren konnte.

Dazu kommt noch ein weiteres. Wenn AL. RIEGL[2]) als Zeichen der spätrömischen Kunst die »Tendenz auf Massigkeit und Gliederungslosigkeit der Umrisse« erkannt hat, so trifft dies auf die architektonischen Verhältnisse wie die Ornamente von *FL* zu: Der Sarkophag ist bei größerer Länge doch niedriger als *F*, seine Nischen sind breiter und flacher, so daß die derb hervortretenden Figuren noch untersetzter erscheinen und mit den Köpfen beinahe an die Decke stoßen. Dieselbe Tendenz zeigt sich, wenn man die zierlichen Stengel der die Zwickel füllenden Weinblätter von *F* mit den massigen Stengeln und Blättern vergleicht, welche die Zwickel von *FL* füllen. Es ist schlechterdings unmöglich, bei diesem in die Augen fallenden Unterschiede etwa an verschiedene Technik denken zu wollen: der Bohrer hat hier wie da gearbeitet. Das Stilgefühl aber, welches sich hier wie da äußert, ist um weit mehr als ein Menschenalter voneinander getrennt. Bei *F* hängt es, wenn auch mit zarten Fäden, mit der Kunst der ersten Kaiserzeit zusammen, bei *FL* zeigen sich die Vorboten des vierten Jahrhunderts. Am stärksten aber tritt der stilistische Unterschied bei den Eckblättern entgegen; die von *F* sind oben geschildert worden. Statt ihrer zeigen sich bei *FL* zwei haltlose, krautartige Lappen, die, um nur den Raum zu füllen, noch rechts und links je zwei Blätter in unnatürlicher Weise sich aufrollen lassen — ich wüßte kein Vorbild der älteren griechisch-römischen Kunst dafür zu nennen. Das so schlichte und edle Pflanzenornament von *F* ist hier in seine Teile aufgelöst, welche ohne organischen Zusammenhang den leeren Raum füllen sollen. Aber gerade diese eigenartige Bildung der beiden neben dem Hauptblatte abgehenden Blattrollen sind höchst bezeichnend für die Richtung, welche die spätrömische Kunst einschlägt.

Das Akanthusblatt so eigentümlich und geradezu unnatürlich zusammenzurollen, dazu trieb wohl auf *FL* der Raummangel; aber eben diese Bildung kommt dem Zeitgeschmack entgegen: das Blatt wächst nicht mehr aus der taktischen Ebene heraus, es ist vielmehr frei in den Raum gestellt, in welchem es sich mit voller Dreidimensionalität breit machen will. Zu diesem Streben trug die Freude am Massigen, Ungegliederten ihr Teil bei, und für diese Massigkeit eignete sich die wulstartige Mittelform zwischen Blatt und Ranke sehr gut; es ist dasselbe Streben, welches später den rundlichen Stamm des Weinlaubes begünstigt und auch dessen Ranken nach Möglichkeit verdickt. Mit dem anmutigen Akanthuslaube des Trajansforums (s. Abb. 64)[3]) (im Museo profano des Lateran) hat eine solche Bildung nichts mehr gemein;

[1]) Hilfstafel 4.
[2]) a. O., 37, A. 2.
[3]) BENNDORF u. SCHOENE a. O., 59/60. S. zu II, 9, 2.

dort sprießen die Blätter noch in freien Bewegungen aus der Ranke hervor, hier stellen sie sich schroff neben die Ranke; einen Schritt weiter als jenes Akanthusrelief geht schon der Rankenfries eines andern Stückes aus dem Lateranmuseum [1]), denn

Abb. 64 (Alinari).

hier wird das Blatt eine längere Strecke mit dem umrollenden Stengel mitgezogen und dient dazu, die Bogen des Pflanzenornaments stärker zu betonen und durch dunklere Schlagschatten kräftiger hervorzuheben. Am weitesten entfernt sich von

Abb. 65 (Alinari).

den Ranken des Trajansforums das Rankenlaub des Kostanzasarkophages (Abb. 66) — im Vatikan —, der in die Mitte des vierten Jahrhunderts gehört [2]). Auf gleiche Zeit weist das Fragment eines Porphyrsarkophags in Konstantinopel [3]). Auch hier

[1]) S. Abb. 65.
[2]) Al. Riegl a. O., 86.
[3]) S. J. Strzygowski, Orient oder Rom (Leipz. 1901), 79, Abb. 36.

das wulstige Zusammenpressen von Ranke und Blatt, ein unnatürliches Produkt, das auf dem Kostanzasarkophag durch zwängende Ringe und Bänder motiviert wird. Weiter konnte diese Entwickelung des Laubornamentes nicht gehen: statt frei fallender Blätter gebogene Wulste, statt natürlich herauswachsender Ranken solche, die sich der Windung schroff entgegenstellen.

Der Begriff der »Akanthisierung der Ranken«, den man für diese Entwickelung aufgebracht hat, entspricht eigentlich nur Formen, wie sie Abbildung 65 aufweist,

Abb. 66 (Alinari).

darüber hinaus entwickelt sich eigentlich eine »Entakanthisierung«, insofern die wulstige Ranke allein übrig bleibt und die Blätter verkümmern (Abb. 66). Es war die konsequente Folge jener Neigung der spätrömischen Kunst, die Form von der Grundfläche loszulösen. Aber daneben geht noch ein anderes Verfahren einher, sich gegen die Grundfläche zu wehren, insofern als man sie durch Verbreiterung und Verzerrung des Akanthus zu verdecken sucht. Die Zwickel der Vorderseite eines Sarkophages der Villa Ludovisi[1]) zeigen diesen »zerfaserten« Akanthus; den Übergang dazu glaube ich in den zusammengeklappten und wie Eichblätter ausgebohrten Akanthusblättern eines griechischen Sarkophages in Konstantinopel zu sehen[2]). Ravenna nimmt

[1]) J. Strzygowski a. O., 50, Abb. 18.

[2]) Abb. C. Robert a. O., III, 2, T. XLVI, 151. Auch hier bedeckt der Akanthus vollständig die Grundfläche des Sockels.

an dieser letzteren Entwickelung nicht teil. Vielmehr zeigt sich hier die uns aus dem Kostanzasarkophag bekannte Form, die Akanthusblätter auf den Rankenwulst zusammenzudrängen. Eine Stuckdecke aus S. Vitale (Abb. 67) ist lehrreich für diese Richtung: von einer Entfaltung oder Zerfaserung der Blätter ist nicht die Rede; sie sind verschrumpft, halten sich an die Mittelrippe und dienen nur dazu, die Ranke zu verdicken. Von so dürftiger Bildung war der Kostanzasarkophag noch entfernt, wie denn jene Stuckdecke wohl dem sechsten Jahrhundert nahe stehen wird.

Abb. 67 (Ricci).

Aber den Anfang dazu macht doch schon das Laubornament auf *FL*. Hier bilden die Enden der die Zwickel füllenden Blätter dütenförmige Einrollungen, und da die großen Blätter über den Ecksäulen ganz dasselbe tun (S. 202, Mitte), so drückt sich hier ein ganz entschiedenes Kunstwollen aus.

Es liegt auf der Hand, daß dies Prinzip mit der Bildung von *F* nicht nur nichts gemein hat, sondern einer viel späteren Kunstentwickelung angehört. Diese zeigt sich aber als solche um so entschiedener, da die Hauptmotive auf beiden Sarkophagen ja eigentlich ganz dieselben sind. Von dem Laub ist geredet worden. Aber man beachte auch, daß die Ecksäulen auf *F* mit ihren lotrechten Kanälen in ihrer schlichten Weise mehr von der Antike bewahrt haben, als die entsprechenden, spiralförmig kannelierten von *FL*. Daß das dorische Kyma, welches den oberen Rand von *F* schmückt, als das schlichtere Ornament, nur den älteren römisch-griechischen Sarkophagen zukommt, ist schon bemerkt worden (S. 130, Mitte). Als schlicht darf endlich auch die einfachere Basis von *F* bezeichnet werden. Sie deutet zwar noch auf den architektonischen Charakter des Sarkophages hin, während die späteren römischen Figurensarkophage sich mit einem einfachen Rande begnügen, aber sie arbeitet sie nicht prunkvoll aus wie *FL*, wo sie mit einer derben Lorbeergirlande umzogen ist.

Dieser Unterschied beweist übrigens, daß *FL* nicht unmittelbar von *F* abgeleitet sein wird, sondern auf ein Archetypon zurückgeht, das heute nicht bekannt ist. Derartige Hallensarkophage werden am Ende des zweiten Jahrhunderts bei Christen wie Heiden gleich beliebt gewesen sein[1]), *F* aber darf nach seinem ganzen Stil den beiden Pisaner Säulensarkophagen an die Seite gesetzt werden[2]).

[2]) Vgl. die Ausführungen S. 129.
[3]) S. S. 130.

3.

Ist nun unsere stilkritische Beurteilung der architektonischen Form und des Ornamentes richtig, so muß auch die Beobachtung der Figuren und ihrer Komposition zu einem gleichen Ergebnis führen. Und so ist es in der Tat. Der thronende Christus von *FL* steht dem von *F* genau so gegenüber wie das Akanthuslaub beider Sarkophage. Dieser sitzt hoch mit tief gestellten Beinen, so daß der Körper, von vorn gesehen, die zweidimensionale Fläche des klassischen Reliefs nur wenig überragt; bei dem erheblich niedriger sitzenden Christus von *FL* ist die Tiefendimension geflissentlich aufgesucht, und die Linie, welche z. B. den rechten Oberschenkel begrenzt, ist durch die perspektivische Bildung fast um die Hälfte verkürzt. Das Aufsuchen der Tiefe aber und die Isolierung der Figur von der taktischen Ebene ist nach Al. Riegls eigenster Theorie gerade der Beweis für das spätere Kunstschaffen. Er bezeichnet[1]) ja die räumliche Verkürzung geradezu als »Neuerungssymptome«. — Dasselbe aber gilt von den Figuren der Jünger. Das antike Vorbild ist bei *FL* auch einen Grad weiter zurückgetreten. Die statuarischen Motive sind denen auf *F* verwandt, aber das Verhältnis der Glieder zueinander ist schon etwas aus den Fugen gegangen. Die Figur der rechten Eckhalle der Vorderseite von *FL* setzt das linke Bein so energisch vor, daß sie umzufallen droht. Gehen wir ins einzelne, so wiederholt sich der Eindruck eines sinkenden Gefühls für Proportion; die Hälse der Jünger sind bei *FL* geschwollen, die Haare in derben Partien ausgearbeitet, die Gesichter mit tief eingegrabenen Augensternen, auf die Fernwirkung berechnet, der Mund bei den meisten geistlos geöffnet. Auch Christi Hals ist über Gebühr stark, die Wangen treten breit hervor. Es zeigt sich eben hier die der späteren Zeit eigne Neigung zum Derben, Flächenhaften. Wo bei *F* der Stoff der Gewänder im ganzen noch in feinen Falten bricht, bildet er bei *FL* durchweg glatte Flächen, die wie naß über den nackten Gliedern liegen; und je breiter die Flächen, um so greller die Schattenhöhlen, die Christi Brust fast zu einer weiblichen machen. »Nasse Gewänder« finden sich nun zwar auch bei den Jüngern der Schmalseiten von *F* (s. Abb. 23) — und auch die mittleren Kapitelle haben hier das glatte Blatt angenommen —, aber die Körperverhältnisse sind doch so vortrefflich angelegt, daß man noch auf gute antike Vorbilder schließen möchte. Man vergleiche besonders den Jünger links von der linken Schmalseite (Abb. 23); die besondere Basis, auf der er steht, verrät deutlich, daß hier ein statuarisches Vorbild gegeben war[2]). Man ist versucht, wenn nicht an den Sophokles des Lateranmuseums, an die Veroneser Mantelfigur zu denken (Abb. 68)[3]).

Abb. 68.

Über den Typus des jugendlichen Christuskopfes auf *F* ist S. 103 ff. ausführlich gesprochen. Im vierten Jahrhundert scheint ein solcher »Imperatorentypus« mit

[1]) a. O., S. 66.

[2]) Übrigens ist dies Verfahren sehr alt, wie die Mädchenfigur der Berliner Grabstele N. 1482 (Kekule, Gr. Skulptur, 1907, 179) aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert beweist.

[3]) Vgl. meine Ant. Bildw., IV, 610.

kurzlockigem Haar und ohne Nimbus ganz unmöglich zu sein, er kann nur den ersten Zeiten christlicher Skulptur angehören und erscheint fast mehr wie ein tastender Versuch in dem Streben nach einem Christusideal.

Schließlich weist auch die Komposition der um Christus versammelten Jünger in der »Himmelshalle« mit Bestimmtheit darauf hin, daß der Typus von *FL* aus dem von *F* entwickelt sein muß, nicht umgekehrt. Es war schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Vereinigung von Christus mit acht Jüngern sich an die antike Zusammenstellung des Verstorbenen mit acht Musen auf den Säulensarkophagen anschloß (S. 132, 186). Die Komposition war ausreichend, wo es galt, neun Hallen auf drei Seiten zu füllen, sie versagte, sobald man daran ging, auch die Rückseite in gleicher Weise zu schmücken. Der Heide fand für seine Musendarstellungen zur Not Ersatz in anderen Götterfiguren, der christliche Bildhauer geriet in die größte Verlegenheit, und der Ausweg, den der Verfertiger von *FL* erfand, als er genötigt war, das Hallenmotiv für einen von allen Seiten sichtbaren Sarkophag zu verwenden, kann nur als ein höchst unglücklicher bezeichnet werden: er verdoppelte die thronende Christusfigur auf der zweiten Langseite! Es liegt auf der Hand, daß diese Wendung nur ein Notbehelf, nicht aber für die Architektur des Säulensarkophags erfunden sein konnte. Christus, der seine Herrlichkeit als himmlischer Imperator offenbart[1]), kann das unmöglich zweimal tun; darum stehen die flankierenden Jünger das zweite Mal Christus ganz teilnahmslos zur Seite, und es findet nicht einmal eine Verneigung vor ihm statt. Eine originale Erfindung kann eine derartige Anordnung natürlich nicht sein — die Darstellung auf *F* ist die ältere.

F war ein Ehesarkophag, wie aus seiner im Museum aufbewahrten Ausflußplatte[2]) hervorgeht. Eine hervorragende Aufstellung konnte er nicht beanspruchen. Vermutlich lehnte er sich an die Mauer eines geweihten Raumes. *FL* zeigt eine prunkvolle Bearbeitung auf allen Seiten: er war für eine freie Aufstellung, wohl in einer Kirche berechnet, also wohl auch für einen Kirchenfürsten bestimmt. Die Überlieferung bringt ihn mit einem Bischof Liberius zusammen, was die später hinzugefügte Inschrift bekräftigen will. Wenn aber Liberius II. 351 n. Chr. starb und wirklich in *FL* beigesetzt wurde, so hat man ihm eben einen älteren Sarkophag gegeben, denn aus ganz so später Zeit scheint er doch nicht zu stammen. Wir haben dafür das Maß in dem Kostanzasarkophag, der auf keinen Fall älter als die Mitte des vierten Jahrhunderts sein kann. Das plastische Unvermögen, das sich hier bei den Gesichtern der Eroten wie bei den Tieren zeigt, steht auf einer Stufe mit dem Barbatianussarkophag; so tief ist es bei *FL* noch nicht gesunken. Der letztere dürfte also wohl der Wende des dritten zum vierten Jahrhundert nahe stehen und fast durch ein Jahrhundert von *F* getrennt sein.

[1]) Über die dargestellte Handlung s. II, 6, Gesetzes- und Schlüsselübergabe, 2.

[2]) Kat. 46a.

6. GESETZES- UND SCHLÜSSELÜBERGABE.

1.

Von allen Prinzipienfragen der christlichen Archäologie scheint merkwürdigerweise die einfachste, erste und unbedingt wichtigste nur zu oft beiseite gesetzt zu werden, wahrscheinlich weil sie der freien Entfaltung gelehrter Phantasie am unbequemsten ist. Ich meine das Gesetz, einen Erklärungsversuch nicht eher zu begründen, als bis sich das Verständnis der Formensprache ergeben hat. Es ist dasselbe, als wenn man von den Gedanken und Empfindungen eines Dichters reden wollte, bevor man sich klar gemacht hat, was er überhaupt sagt. Das Verfahren wäre lächerlich, wenn es nicht ärgerlich wäre. Denn die oft ohne Grund aufgebauten Luftschlösser versperren mit ihren Trümmern dem Suchenden den Weg zur Erkenntnis. Die Frage nach der bildlichen Darstellung der sog. Gesetzes- und Schlüsselübergabe bietet einen treffenden Beleg dafür. Hier müssen oft kühne Behauptungen Beweise ersetzen, so, wenn es heißt (1) »Paulus erhält höchst selten die dem Petrus eigentümliche Gesetzesrolle«[1], oder (2) »die Schlüsselübergabe ist nur in Syrien und Ravenna belegbar«[2], oder (3) »Die Übergabe der Gesetzesrolle erfolgt an den immer von rechts sich dem noch unbärtigen Herrn nahenden Petrus ohne Anwesenheit des Paulus«[3] usw. So bestimmt ausgesprochene Behauptungen lassen sich ebenso bestimmt widerlegen; so, wenn ich sage: (1) »in Ravenna erhält stets Paulus die Gesetzesrolle, Petrus nie«, oder: (2) »Die Schlüsselübergabe findet sich auch auf gallischen Sarkophagen«, oder: (3) »Paulus naht stets von links, um die Gesetzesrolle zu empfangen«. Zu solchen Widerlegungen genügt ein vorurteilsfreier Blick auf die Bildwerke. Aber schwieriger ist es schon, wenn sich die Spekulation dazu versteigt, von einer symbolisch verschleierten »*Traditio legis*« zu reden, wo man wohl einfacher eben von keiner *Traditio legis* reden sollte, oder wo mit Reservationen des Gedankens gearbeitet wird wie diesen: »sehr selten(!) fehlt ein Emblem bei beiden Aposteln«. Woran soll ich aber in diesem Falle eine Traditio überhaupt erkennen[4]?

Denn das muß doch jeder zugestehen: zu einer »Übergabe« gehören nicht nur zwei Personen, sondern auch der übergebene Gegenstand. Fehlt dieser, so kann von einer Übergabe nicht die Rede sein, und die eine Übergabe sonst begründenden

---

1) C. M. Kaufmann, Handb. d. chr. Arch. (Paderborn 1905), 430, A. 4.
2) A. Baumstark, Oriens christianus, III (1903), 188.
3) Ebenderselbe a. O., 196.
4) S. A. Baumstark a. O., 188.

Bestandteile haben sich zu einer Metamorphose bequemen müssen: sie drücken eben etwas anderes aus.

Aber auch die Handlung des Übergebens beruht auf unabänderlichen Naturgesetzen. Sie erfolgt mit der rechten Hand und muß so erfolgen, daß der Empfangende auch in den Besitz des Gegenstandes kommt oder zu kommen hofft. Wie widersinnig es wäre, wollte man von einer Übergabe eines Buches reden, wenn beispielsweise ein Rezitator sein geöffnetes Buch mit der Linken hält und mit erhobener Rechten seine Worte ausdrucksvoll begleitet, sieht jeder ein. Das aber ist genau die Haltung, in welcher wir Christus in feierlicher Stellung unzählige Male auf dem Paradiesesberge dargestellt sehen: die Rechte ist voll Begeisterung erhoben, denn es gilt, den Nahenden seine Herrlichkeit zu offenbaren, und das aufgerollte Buch, welches die Linke hält, zeigt deutlich, in welchem Gedankenkreise sich die Worte Christi bewegen: es ist das offenbarte Wort Gottes; das und nichts anderes bedeutet die entfaltete Rolle. Wenn zum Schutze der kostbaren Schrift der Apostel Petrus, in höfischer Proskynese die bedeckten Hände unterbereitend, von rechts herantritt, so hat er vernünftigerweise nichts weiter getan, als was jeder, der an seiner Stelle wäre, tun würde. Als einer der vornehmsten Apostel aber steht er Christus unmittelbar zur Seite, und diese Ehrenstellung legt ihm auch zuerst die Pflicht auf, das teure »Wort« zu schützen und zu erhalten.

Von einer Übergabe des Gesetzes an seine Person ist dabei weder aus äußeren noch inneren Gründen etwas angedeutet. Das hat Th. Birt schon vor einiger Zeit wahrscheinlich zu machen gesucht[1]). Den unwiderleglichen Beweis dafür aber hat er kürzlich erbracht[2]): Eine Miniatur des 12. Jahrhunderts im bayer. Nationalmuseum in München[3]) zeigt uns den mit der rechten Hand segnenden Christus der Bergpredigt. Seine linke Hand liegt auf dem Mittelblatt der Rolle; beide Enden aber hängen rechts und links von seinem Schoß weit herunter, und die bärtigen Heiligen (Petrus und Paulus), die sich rechts und links zu seinen Füßen befinden, halten nun diese Enden mit ihren beiden Händen, so daß sie nicht zu Boden fallen können. Hier kann zum Glück niemand an Überreichung denken. Ist aber das die Auffassung des Altertums gewesen, so wird doch wohl keiner von uns Neueren klüger sein und derartige Darstellungen korrigieren wollen? Denn natürlich konnte auch der mittelalterliche Miniator zu ihr nicht gelangen, wenn ihm nicht in der Überlieferung diese Auffassung vorlag. Wir werden deshalb wohl oder übel darauf verzichten müssen, in der großen Zahl von Repräsentationsbildern, welche uns auf Sarkophagen die Herrlichkeit Christi im Kreise der ganzen Jüngerschar vorführen, den Akt der Übergabe, sei es des Gesetzes oder der Schlüssel zu erkennen. Es schwindet aus dieser Reihe der Bassussarkophag wie der Sarkophag 174 im Museo cristiano des Lateran[4]), und alle darauf gebauten Schlüsse, mögen sie chronologischer oder ikonographischer Natur sein, sind hinfällig.

[1]) Die Buchrolle in der Kunst (Leipz. 1907), 323. Über die schonende Art, wie Bücher im Altertum zu behandeln waren, ebenda, 185.

[2]) Jahrb. d. arch. Inst., 1908, S. 124.

[3]) Katalog d. B. N. (1890), V, 1, Nr. 244.

[4]) S. Birt a. O., 190.

Wenn man sich freilich den Begriff einer »symbolisch verschleierten« *Traditio legis* konstruiert, kann man sie überall sehen, auch da, wo sie nicht ist; z. B. auf dem Himmelfahrtsbilde des Rabulasevangeliars in der Laurentiana in Florenz. Obwohl hier die beiden Hauptapostel ganz deutlich durch ihre typischen Embleme, Paulus durch den Kodex, Petrus durch das geschulterte Kreuz in der Linken und zwei Schlüssel vor der Menge ausgezeichnet sind, will doch A. BAUMSTARK [1]) alles Ernstes behaupten, daß »die eigentümliche Hände(!)-haltung des Petrus nur bestimmt sein kann, etwas aufzunehmen«. Ich bemerke aber ausdrücklich, daß die Haltung der Linken Petri nichts weniger wie eigentümlich ist, daß die Hand vielmehr das Kreuz festhält, daß aber die Rechte in einem ganz harmlosen Redegestus die »belehrende« Geste des Engels beantwortet, daß sich dieselbe Geste, nur etwas ausdrucksvoller, bei Paulus wiederholt, und endlich, daß die aufgerollte Schrift des Heilandes im natürlichen Widerspruch mit einer »Übergabe« steht [2]).

Von einer solchen ist hier so wenig die Rede wie auf all den feierlichen Darstellungen, die zu ihrem Mittelpunkt den Dreiverein Christi und der beiden Hauptapostel haben, und bei denen es ganz gleich ist, ob Christus die Rolle, mehr oder weniger entfaltet, in der Linken trägt, oder an dessen Stelle den aufgeklappten Kodex mit der bedeckten Linken hält, wie auf dem Rinaldosarkophag in Ravenna; er kann den einen so wenig überreichen wie die andere, das verbietet das Halten mit der Linken wie der Zustand der Aufrollung oder des Aufgeklapptseins. Das beweist zu allem Überfluß die Darstellung des Rinaldosarkophages, wo die in starker Proskynese nahenden Apostel nicht daran denken können, etwas zu empfangen, vielmehr selbst auf bedeckten Händen Kränze heranbringen. Die gleiche Darstellung wiederholt sich auf dem fünfteiligen Elfenbeindeckel aus dem Schatze der Kathedrale in Mailand [3]). Hier bringen die beiden Apostel gleichfalls dem auf der bestirnten Himmelskugel sitzenden jugendlichen Heiland ihre Kränze auf bedeckten Händen dar. Das Buch fehlt. Die »Herrlichkeit« des Herrn, nichts weiter, soll auf all diesen Bildern gezeigt werden, und sie zu schauen werden auf einem ravennatischen Museumssarkophage [4]) sogar zwei Sterbliche gewürdigt. Wie verbreitet diese Darstellung gerade auf Sarkophagen war, lehrt eine Übersicht der zugänglichen Abbildungen [5]). Das Motiv muß sich zu einer gewissen Zeit einer ziemlich großen Beliebtheit erfreut haben. In allen Fällen wendet sich Christus zu Paulus, der fast durchgehends das Buch hält, während Petrus das ornamentierte Golgothakreuz trägt, auch da, wo für die Rolle schon der Kodex eingetreten ist, wie auf den ravennatischen Sarkophagen des Exuperantius und Barbatianus [6]), die etwa in die Mitte des fünften Jahrhunderts gehören. Weitaus

[1]) a. O., 182. Abb. ebenda, 181, Fig. 2.

[2]) Hierüber vgl. TH. BIRT a. O.

[3]) Abb. VENTURI, Storia dell' arte it. (Milano 1901), I, Fig. 388.

[4]) Kat. 47. Sterbliche, kniend, auf dem Gorgoniossarkophage in Ancona.

[5]) Ich finde sie neunmal auf gallischen (G. 324,1; 331,1; 332,1; 334,1; 334,2; 335,2; 341,1; 341,2; 400,5); siebenmal auf stadtrömischen (G. 322,2; 323,4-6; 330,5; 334,3; 335,3; 335,4; 341,2); siebenmal auf italischen Sarkophagen (322,2; 326,1; 328,1; 332,2; 336,1-3; 336,4; 345,1-3).

[6]) Kat. 14 und 15. Wie verbreitet auch damals der Vorgang in der bildenden Kunst war, beweist die von A. BAUMSTARK a. O., 178 f. herangezogene poetische Beschreibung eines Vorhangs in der Hagia

die Mehrzahl läßt Christus in pathetischer Stellung auf dem Paradiesesberge stehen; die späten Sarkophage des Exuperantius und Barbatianus verzichten auf diese Erhöhung, für die ältesten Darstellungen dieser *Majestas Domini* aber müssen der Sarkophag in Perugia[1]), der Lateranensis Nr. 174, der Bassussarkophag und ein numidischer Sarkophag aus Dellis, jetzt in Algier, angesehen werden[2]). Sie alle setzen den thronenden Heiland noch auf die antike Figur des »Himmels« und dürften auch als Säulensarkophage nicht über die Mitte des dritten Jahrhunderts hinabgerückt werden. Der Schluß liegt nahe, daß das Dogma von der Übergabe des Gesetzes in diesen ersten Jahrhunderten überhaupt nicht ausgebildet war. Tatsächlich kommt auf ihnen allen wohl eine »*Majestas Domini*«, aber keine »*Traditio legis*« zur Darstellung. Diese selbst aber findet sich mit Deutlichkeit überhaupt nur auf zwei vereinzelten Exemplaren in Ravenna: einem in S. Apollinare in Classe[3]) und dem in S. Maria in porto fuori[4]). Daß auch die beiden Sarkophage von S. Francesco, der ältere[5]) wie der jüngere Liberiussarkophag[6]) zu der Gruppe zu ziehen seien, ist zwar behauptet, aber nicht bewiesen worden. Es gilt nun im folgenden diesen Tatbestand zunächst klar zu stellen[7]).

2.

Bei der stilkritischen Untersuchung der beiden Säulensarkophage von S. Francesco ist absichtlich der ikonographische Gehalt beiseite gelassen worden, weil, selbst wenn es sich hier um eine »Gesetzesübergabe« handeln sollte, doch über die Zeit, in welcher dies Dogma aufkam, nichts bekannt ist.

Wenn nun wahrscheinlich gemacht ist, daß *F* als Säulensarkophag zu den ältesten Formen eines christlichen Sarkophages gehören muß, der Typus Christi wie der Stil des Ornaments und der figürlichen Darstellung aber auf das Jahr 200 hinweist, so spricht von vornherein nichts dafür, daß der erste Schmuck eines christlichen Sarkophages in der bildlichen Wiedergabe dieses Dogmas, an dem offenbar die Kirche bedeutend mehr Interesse hatte als der Mensch, bestanden haben soll. Was den Geist der Christen dieser Zeit bewegte, war vielmehr der Wunsch, mit den Dahingeschiedenen im Paradiese vereint zu sein, nicht dogmatische Sätze zu bekräftigen. Der Kindersarkophag des Museums[8]) hat gezeigt, daß sich die ältere christliche Skulptur eben darum so eng an die heidnischen Formen anlehnen konnte, weil auch diese darauf

Sophia durch Paulus Silentiarios. Sie ist selbstverständlich nach dem in der bildenden Kunst damals üblichen Motiv — natürlich keiner »*Traditio legis*« — entworfen worden.

1) Abb. Garrucci a. O., 321,4; Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder, S. 17, Abb. 11.

2) Auf dem Sarkophag von Perugia ist freilich nur noch der wallende Schleier vom »Himmel« übrig, die Basis darunter ist ergänzt.

3) Kat. 80.

4) Kat. 72.

5) Kat. 56.

6) Kat. 54.

7) Ich werde von den vier Sarkophagen den ersten mit *Cl*, den zweiten mit *Mp*, die beiden andern, wie früher, mit *F* und *FL* bezeichnen.

8) Kat. 31. S. II, 3.

ausgingen, den seligen Frieden im Jenseits in idyllischen Szenen und Bildern, wie im Spiegel mythologischer Vorgänge als ein Unterpfand für die Unsterblichkeit der Seele darstellen.

Wie eng sich die Form des Säulensarkophages an die heidnische Mode anschloß, ist in der Abhandlung über Himmelshalle und Paradiesgarten gezeigt worden (S. 124 ff). Die Form dürfte wohl gegen Ende des zweiten Jahrhunderts aufgekommen sein, als der Unsterblichkeitsglaube die »dauernde Wohnung des Toten« zu schmücken begann, und es wird damit nur um so unwahrscheinlicher, daß das Dogma der Gesetzesübergabe schon für diese erste Form der Säulensarkophage verwandt sein soll. Das Schema der auf die einzelnen Nischen zu verteilenden Figuren war so ungeeignet wie möglich dazu. Es war schon wenig geeignet, wo man sich an der einfach repräsentativen Darstellung der *Majestas Domini* genügen lassen wollte; denn es war kaum Platz vorhanden, daß Christus seine Herrlichkeit durch eine pathetische Handbewegung oder Halten des »Logos« in den schmalen Interkolumnien offenbaren konnte. Wie hätte sich da ein dramatischer Vorgang wie die Übergabe einer Buchrolle darstellen lassen?

Nun aber scheint mir, als ob man die Vorstellung einer Gesetzesübergabe geflissentlich in *F* und *FL* hineinträgt. Es gilt hier zunächst die Figur des thronenden Christus ins Auge zu fassen. Daß sich für die Figuren der Jünger statuarische Vorbilder aus der Antike finden lassen, die von Werkstatt zu Werkstatt gingen, ist S. 206 g. E. angedeutet worden. Es ist unter diesen Umständen ganz unglaublich, daß sich nicht auch der thronende Christus mit seiner geschlossenen Rolle in der Rechten auf ein antikes Vorbild zurückführen lassen sollte.

Th. Birt[1]) wirft die Frage auf: woher stammt die Rolle in Christi Hand? und findet ihre Antwort in der Vorbildlichkeit der Kaiserfiguren auf den Reliefs der Trajans- und Marcaurelssäule. Auch hier ist der Herrscher der Welt stets mit der Rolle dargestellt. Es ist fast ausschließlich ein Repräsentationsmotiv und bedeutet, daß der Träger der Rolle »den Inhalt des Buches persönlich zu vertreten imstande« ist. Hält man sich aber gegenwärtig, wie bedeutungsvoll und fast unentbehrlich in der ganzen römischen Reliefkunst die Rolle als Auszeichnung des über alle Recht sprechenden Kaisers, des höchsten Gesetzgebers, war und sein mußte, so würde auffallen nur, wenn die Rolle auf Christus, den allerhöchsten Herrscher, nicht übergegangen wäre. Sie kommt ihm genau so zu wie dem irdischen Herrn der Welt, und der Apostel Johannes fand (Apokal., 5, 1) für seine Vorstellung des Allerhöchsten kein erhabeneres Bild als das des thronenden Gottes, der auf vorgestreckter Rechten (!) die geschlossene Rolle hält, innen und außen beschrieben, denn die Rolle faßt den gewaltigen Inhalt kaum, und siebenfach verschnürt und versiegelt, denn wer vermöchte in das Geheimnis des Allwissenden zu dringen? Es liegt auf der Hand, daß dies erhabene Bild ganz auf die antik heidnische Vorstellung von des Kaisers Allgewalt zurückgeht, die alte Kunst hatte selbst kein treffenderes Symbol der Allmacht gefunden. Auch wenn wir eine dieser Vorstellung zugrunde liegende Vorlage in der

[1]) Buchrolle, 78.

alten Kunst nicht nachweisen könnten, dürften wir sie *a priori* voraussetzen und brauchen uns nicht auf eine so unvollkommene Darstellung wie die »*Liberalitas*« des Kaisers Konstantin an seinem römischen Triumphbogen zu berufen[1]). Es wird genug Kaiserstatuen in der Art etwa der Tiberiusfigur aus Privernum[2]) im Vatikan mit vorgestreckter rechter Hand gegeben haben, die schon dadurch die Majestät des Herrschers ausdrückten. Nur unter dieser Voraussetzung versteht man es, wenn wir den Kaiser Augustus in derselben Haltung wie auf *F*, das rechte Bein vorgesetzt, das linke angezogen, in der einen Hand die geschlossene Rolle, in der anderen die Weltkugel auf einem Silberbecher von Boscoreale[3]) sehen. Das Motiv mußte in der großen Kunst geläufig geworden sein, ehe es zum Ornament der Kleinkunst wurde. Die Rolle aber ging hier aus der Rechten in die Linke nur deshalb, weil die Rechte der Kaiserin die Kugel hinhielt, welche diese mit einer Statue der Siegesgöttin schmücken sollte. — Das Vorstrecken des Armes mit der Rolle ist wohl eigentlich die Geberde des Richters. Sehr hübsch ist daher auf dem Codex Rossanensis[4]) durch die Rolle, welche Pilatus in der Rechten hält, während er ihr oberes Ende nachdenklich dem Kinne nähert, der Augenblick vor Verkündigung des Urteilsspruches ausgedrückt. Bei Christus fließt die Vorstellung des Weltenrichters und des Allwissenden in eins zusammen. Aber die Rolle ist auch dafür der allerbezeichnendste Ausdruck. Sie ist, geschlossen, unbedingt der Ausdruck seiner königlichen Majestät. BIRT hat das überzeugend dargetan durch seinen Hinweis auf den Codex Rossanensis, wo Christus nur ein einziges Mal mit der geschlossenen Rolle erscheint, nämlich da, wo er als »König« seinen Einzug in Jerusalem hält. In dieser Erscheinung als »König« tritt er uns auf unserem Sarkophage von S. Francesco entgegen, und auch die ganze Art, wie die Figur posiert ist — das eine Bein leicht vorgesetzt, als wolle der Thronende sich plötzlich erheben, und den jugendlichen Kopf frei und sicher zur Seite gewandt — das alles charakterisiert den »König«, nicht den »Lehrer«. Es war schon gewissermaßen eine Abschwächung des Bildes, wenn der Künstler die Rolle dem thronenden Christus entfaltet in die Linke gab, während die Rechte sich zu einer »belehrenden« Geberde erhob: so auf der Berliner Elfenbeinpyxis[5]) oder dem Silbergefäß aus S. Nazario in Mailand[6]), wo aus dem Herrn der Welt der anmutige Lehrer der Weisheit geworden ist; es ist in gleicher Weise eine Abschwächung, wo sich, wie bei *Mp* und *Cl*, aus dem erhabenen Symbol der Allmacht wirklich das theologische Motiv der »*Traditio legis*« entwickelt hat: Das einzig erhabene Bild der Johanneischen Vision ist hier in menschliche Verhältnisse gedrängt, das Unbegreifliche ist zum frommen Symbol geworden.

Auf diesem Standpunkt steht *F* noch nicht, und was uns die stilkritische Untersuchung des Ornamentes wie der Figuren, was die Gesamtanlage seiner Architektur

1) So H. SWOBODA, Mitteil. d. k. k. Zentralk. (Wien 1890), 9 ff.

2) Abb. GUATTANI, Mon. ant. (Roma 1805), VII.

3) Im Besitz des Barons v. Rothschild. Abb. Fondation Piot, 1899, pl. XXXI, 1. Vgl. auch 2

4) Ausg. HASELOFF (1898), Taf. XI.

5) V. VÖGE, Beschr. d. Bildw. d. chr. Epoche (Berlin 1900), 1. Abb. bei WEIS-LIEBERSDORF a. O., 98, Bild 43.

6) Abb. Zeitschr. f. chr. K. (1899), I (Graeven); VENTURI, Storia etc., I, Fig. 445 ff.

wahrscheinlich macht, das bestätigt der ikonographische Gehalt der Darstellung: Christus in höchster Schönheit und Erhabenheit, thronend im Kreise der Jünger, die sinnend oder anbetend in der »Himmelshalle« den Worten lauschen, die er an den ersten Apostel, Paulus, richtet. Es ist in dieser Allgemeinheit zugleich der würdigste Schmuck eines Sarkophages: er umzieht das Haus des Toten gleichsam mit der Herrlichkeit des Himmels, die jenem aufgehen soll.

Nun könnte man einwenden: wozu, wenn hier nichts überreicht werden soll, naht sich Paulus links in höfischer Proskynese mit vom Tuche bedeckten Händen?

Und sollte diese Proskynese nicht überhaupt gegen den frühen Ansatz des Sarkophages um das Ende des zweiten Jahrhunderts sprechen?

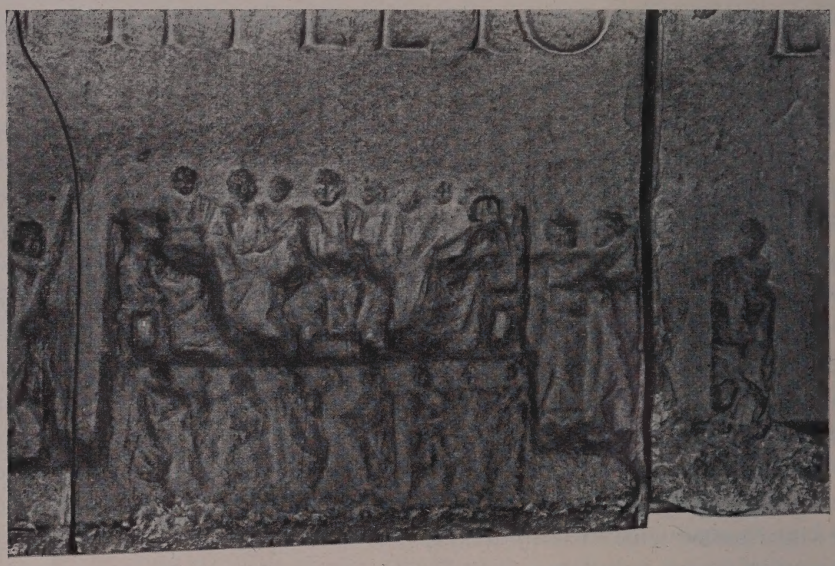


Abb. 69.

Ich glaube, wir lassen uns durch die Feierlichkeit, die in dieser Haltung und derartigen Versammlungen liegt, und die wir besonders auf byzantinischen Darstellungen zu sehen gewöhnt sind, leicht verleiten, hierin ein Zeichen der spätrömischen Kunst zu sehen. Das Zeremoniös-Feierliche, das sich in solcher Umgebung des Heilands ausspricht, geht aber ganz gewiß nicht erst auf die Zeit Konstantins zurück. Auf einem Grabrelief von Brescia (Abb. 69)[1], das seiner Inschrift nach in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts gehören wird[2], sitzt ein Sevir Augustalis, in der üblichen feierlichen Weise im Halbkreis von acht Männern auf Stühlen umgeben, auf einer Bühne, die Füße auf einen Schemel setzend, die Rechte erhebend. Wenn sich ein Sevir Augustalis einer Provinzialstadt wie Brixia so darstellen ließ, so hat er dabei natürlich nur das Vorbild stadtrömischer Magistrate benutzen können. Diese

[1] S. Ant. Bildw., IV, 331.
[2] S. Hermes, XIII, 414ff. (E. Hübner).

Darstellungsweise muß also damals allgemein üblich gewesen sein. So wollte sich auch Trimalchio dargestellt sehen: »*in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacco effundentem*« (Petronius, c. 71). Man hat also nicht nötig, nach einem Vorbild für derartig feierliche Gruppierungen in der Zeit Konstantins zu suchen.

Nicht anders steht es um die Proskynese! Sie ist natürlich für byzantinische Art bezeichnend wie kaum etwas anderes, und was dem irdischen Herrn gegenüber als Pflicht galt, das ward dem Herrn des Himmels das ganze Mittelalter hindurch nicht versagt. Die Proskynese ist jedenfalls im Orient zu Hause. Als alte Persersitte kennzeichnet sie schon Herodot; den Griechen war sie anstößig, sie gönnten diese Ehre noch zu Xenophons Zeiten nur den Göttern[1]). Aber mit Alexander dem Großen änderte sich das. Er beanspruchte ja selbst abgöttische Ehren, und mit der Verehrung Alexanders kam die Proskynese nach dem Westen. Der große Makedonier ward das Vorbild der römischen Cäsaren, und daß die Proskynese schon anheben mußte, als man auch ihnen göttliche Ehren zu erweisen begann, liegt auf der Hand[2]). Wir brauchen darum nicht erst auf Diocletian zu verweisen, der das Niederwerfen auf den Boden ausdrücklich verlangte[3]). Wir haben Belege dafür, daß die Proskynese schon unter Caligula aus freiwilligem Diensteifer stattfand[4]). Aber uns interessiert besonders die Wende des zweiten Jahrhunderts. Es muß diese Zeit einen Höhepunkt in der zeremoniösen Hofsitte gebildet haben. Die Gattin des Septimius Severus war eine Syrerin, deren Einfluß in allen Fragen der Kultur und des literarischen Lebens außerordentlich groß war. Ihre Schwester, ihre Nichten und besonders Julia Mammaea, die Mutter des Alexander Severus, standen ihr an Einfluß kaum nach. Wie möglicherweise die von ihnen aufgebrachte Art, das Haar zu tragen, einen Christustypus beeinflußt hat, ist S. 116 angedeutet worden. Kam es doch jetzt dahin, daß durch diese Syrerinnen sogar in den Versammlungen des Senates die kleinsten Einzelheiten der Toilette und die Art und Weise, wie hochstehende Persönlichkeiten zu begrüßen waren, feierlich festgesetzt wurden. Daß die Proskynese unter Elagabal verlangt wurde, ist selbstverständlich. Das dürfte aber ungefähr die Entstehungszeit auch unseres Sarkophages sein, und wie sollte da nicht der christliche Bildhauer die höfische Sitte auf die Umgebung seines höchsten Herrn übertragen haben?

Bleibt das Bedecken der vorgestreckten Hände übrig! Aber auch diese Sitte muß uralt sein und wird nicht minder wie die Proskynese die Gebundenheit der Persönlichkeit zum Ausdruck bringen. Der Unterworfene streckt die Hände vor und ist bereit, sie den Fesseln darzubieten. Die Geberde ist so selbstverständlich, daß sie sich auch ohne die Fesseln erklären läßt. So hält Adrastos, der Mörder des Atys, bei Herodot (I, 45) dem Kroisos die Hände als Zeichen völliger Hingabe hin;

[1]) S. H. Heydemann, Annali d. Inst., 1873, p. 37 zu der Dareiosvase Mon. d. Inst., IX, t. 2 f.

[2]) S. E. Kornemann, Klio, I, 51 ff.

[3]) Aurel. Victor, Caesar., 39, 4.

[4]) Jean Réville (G. Krüger), Die Religion zu Rom unter den Severern (Leipz. 1888), 187 ff.; 32; 247; C. Sittl, Gebärden der Griechen und Römer (Leipz. 1890), 159.

Abb. 70.

so strecken die Gallischen Weiber von Gergovia bei Cäsar (de bello gall., VII, 47, 5) von der Mauer herab die Hände aus, zur Unterwerfung bereit, und bitten um ihr Leben. Dem bildenden Künstler konnte die Geberde nur höchst willkommen sein. Auf einer rotfigurigen Amphora aus Apulien in Berlin erkennt man die Unterwerfung der Amazonenkönigin vor allem daran, daß sie dem Sieger beide Hände entgegenstreckt[1]).

Natürlich ist das Zeichen noch ausdrucksvoller, wenn die Fessel oder etwas ihr Ähnliches über den Händen liegt. Auf dem Nereidenmonument vom Xanthus[2]) (im brit. Museum) bringen unterworfene Asiaten nach Ansicht der Ausleger auf vorgestreckten Händen ein zu beiden Seiten ziemlich lang herunterhängendes, schmales Stück Zeug dar (Abb. 70). Ich glaube nicht, daß man hier an ein Landeserzeugnis denken kann, das als Abgabe dem Sieger zufällt; die eigentümliche Haltung der geöffneten Hände mit abstehenden Daumen und das Zusammenfalten des Tuches spricht nicht im geringsten für achtungsvolle Schonung der Gabe; die Handhaltung ist hier entschieden die Hauptsache: es ist die Geberde des um Gnade Flehenden, verschmolzen mit der Haltung des sich demütig Unter-

[1]) Nr. 3241. Vgl. O. Benndorf, Heroon v. Gjölbaschi im Jahrb. d. Kunsts. d. allerh. K., XI (1889), S. 9, Fig. 137.

[2]) A. Michaelis in Annali d. Inst., 1875, s. besonders p. 127 f.

werfenden, und man kann bei jener an das »*pollicem vertere*« der römischen Gladiatoren denken. Der Unterschied der veränderten Handhaltung bei verändertem Zwecke springt deutlich bei der in der Abbildung folgenden dritten Figur in die Augen, welche wirklich ein Gewand mit herabhängenden Ärmeln darbringt. Ich stehe daher nicht an, in dem über den Unterarmen der beiden Flehenden liegenden Zeugstücke die »*velamenta supplicum*« der Römer zu erkennen, die u. a. Livius (XXX, 36, 5) den um Frieden flehenden Karthagern zuschreibt. Die Ausleger verstehen darunter freilich nur Zweige mit Bändern, aber das widerspricht z. B. einer andern Liviusstelle selbst, welche (XXIV, 4) ganz deutlich die Zweige (»*ramos oleae ac velamenta alia*[!] *supplicum porrigentes*«) von den Verhüllungen unterscheidet. Ohne die Zweige, aber mit verhüllten Händen werden im Amphitruo des Plautus (I, 1, 100) die Gefangenen ganz unzweideutig gekennzeichnet, wo es heißt:

»*postridie in castra ex urbe ad nos venerunt flentes principes*«,

und diesen Gebrauch halten darum auch die Bildwerke des zweiten und dritten Jahrhunderts fest. So streckt auf einem Sarkophage des Louvre[1]) der um den Leichnam Hektors fußfällig bittende Priamos die Linke unter, nicht über seinem Mantel vor. Kein Mensch wird hier auf den Gedanken kommen, daß er etwas empfangen will oder soll; es ist der demütig sich Nahende, nichts anderes.

Ist nun aber dies Vorstrecken bedeckter Hände Sitte des ganzen Altertums, so muß sie sich auch auf christlichen Bildwerken finden. Und so ist es in der Tat. Auf einem römischen Säulensarkophage in Leiden[2]) sieht man zu äußerst rechts zwei Jünger einen Mann zu Christus heranführen, der niederkniet und die Hände unter dem Mantel verborgen hat. Der Mann trägt nichts. Ferner: auf einem Sarkophage von Arles[3]) werden zu den um den bärtigen Christus versammelten Jüngern zwei kleinere Personen (Verstorbene) eingeführt, links der Mann, rechts die Frau. Beide verneigen sich und halten die Hände unter dem Obergewande verborgen, aber keiner trägt etwas oder ist in der Lage etwas zu empfangen; auf einem Sarkophage von Soissons[4]) naht sich der Hauptmann Jesu mit bedeckten Händen, weder um etwas zu bringen, noch zu empfangen, ebenso auf einem Sarkophag im Museum von Vienne, den ich augenblicklich nicht näher zu bezeichnen vermag. Auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna[5]) endlich verneigt sich vor dem auferstandenen Christus der erste Jünger rechts, beide Hände unter dem Mantel vorstreckend. Was sollte er wohl tragen oder empfangen? — Die Geste drückt also in all diesen Fällen nichts weiter aus als die Scheu vor dem Heiligen, so gut wie die Proskynese die Ehrfurcht vor dem Höheren bezeugen soll. Natürlich muß die Geberde überall da stattfinden, wo etwas empfangen werden soll, aber diesen Satz umkehren ist bare Willkür.

1) Salle d'Adonis. — Abb. C. Robert a. O., II, XXIV, 57.
2) Garrucci a. O., 319, 4.
3) Abb. Le Blant, Étude sur les sarc. etc. (Paris 1898), Pl. IV.
4) Vgl. Le Blant, Les sarcoph. de la Gaule (Paris 1886), p. 14 u. Taf. V, 2.
5) Abb. R. Ricci, Ravenna (Bergamo 1905), Nr. 80.

Doch dem sei, wie ihm wolle! Proskynese und verhüllte Hände beiseite — ich kann überhaupt nicht finden, daß hier etwas »überreicht« wird. Die Formensprache gibt nicht den geringsten Anlaß zu der Annahme. Ohne die künstliche Theorie der »*Traditio legis*« würde kein Mensch auf den Gedanken geraten, daß hier Christus etwas »überreicht«, etwa gar dem durch eine Säule getrennten(!) Paulus etwas auf das Tuch legen will. Dazu müßte er die Rolle von oben, nicht von unten fassen. Wer vom Throne ausgibt, reicht von oben, wer empfängt, hält die Hand darunter, und es ist nicht denkbar, daß ein Bildner die Absicht hat, die Geberde des Gebens darzustellen, aber dafür die des Nehmens bringt[1]). Es wäre dasselbe, als wenn der Schriftsteller »nehmen« für »geben« sagen wollte; ja, es wäre die Verwechselung noch viel unwahrscheinlicher, da der Bildhauer viel mehr Zeit auf das Bilden der Geste verwenden muß, als der flüchtige Moment des Sprechens verlangt, und seine ganze Aufgabe nur darin besteht, das, was er sagen will, aus seinem Geiste während der ganzen Dauer der Arbeit in die körperliche Geberde umzusetzen. Wenn der Laie diese Sprache nicht versteht, so ist das seine Schuld, den Künstler kann man nicht dafür verantwortlich machen.

Ich sehe demnach nicht ein, wie man die Geberde des Gebens bei *F* herauslesen will. Ich vermag sie aber noch weniger in *FL* zu erkennen, wo sogar die Rolle in der Hand Christi bis zur Unkenntlichkeit verkümmert ist. Ist aber bei *F* wie bei *FL* von einer Geberde des Nehmens oder Überreichens nicht die Rede, so haben auch beide Sarkophage nichts mit der sog. »*Traditio legis*« zu tun. Diese findet sich demnach nur auf zwei Sarkophagen von Ravenna, *Cl* und *Mp*, von denen der letztere entschieden der ältere ist.

3.

Für diesen Zeitunterschied spricht, abgesehen von dem Stil der Darstellung im allgemeinen, auch das dorische Kyma, mit dem der obere Rand von *Mp* (wie von *F*) abschließt. Die schlichte Art dieser Dekoration erhält sich unter den ravennatischen Sarkophagen nur bei den älteren[2]), bei denen, deren Reliefplastik noch einen deutlichen Zusammenhang mit der Antike verrät, dem Magiersarkophag des Exarchen Isaak[3]) und dem Rinaldosarkophag im Dome[4]). Sie schwindet aber in Rom wie in Ravenna mit dem Eintritt des spätrömischen Kunststils, wo die Figuren das Streben haben, in voller Massigkeit aus dem Hintergrunde hervorzutreten, und die plastischen Zierformen durch grelle Gegensätze von Hell und Dunkel neue Reize auslösen sollen. Zeugen dieser Richtung sind *Cl*[5]) und der ihm benachbarte Sarkophag des Bischofs

[1]) Auf einem römischen Relief des Palazzo Colonna (Abb. Annali d. Inst., XII, 1840, Tav. d'agg. L.) überreicht ein Römer einem Magistrat einen Gegenstand, den dieser, wie sich von selbst versteht, mit der daruntergehaltenen Rechten empfängt. GÖTTLING a. O., S. 158 charakterisiert den Mann ganz unsicher als »*porrigens dexteram ut aut accipiat aut tradat codicem*«. Von dem ersteren kann gar nicht die Rede sein.

[2]) S. S. 130 f.

[3]) Kat. 12.

[4]) Kat. 13.

[5]) Kat. 80.

Theodor[1]), der vermutlich aus derselben Werkstatt stammt. Hier sind die Blätter des Kymas stark unterhöhlt, auch die Blattrippe ist durch tiefe Einschnitte begrenzt, aber aus den dunkeln Schatten ragen doch wieder die konstruktiv nichtssagenden, malerisch aber um so reizvolleren Stege hervor. Dies Stilprinzip läßt sich in gleicher Weise bei den Figuren des Reliefs erkennen: die menschliche Gestalt beginnt Tieren und Pflanzenformen in streng symmetrischer Anordnung Platz zu machen, und wo die Menschenfigur noch erscheint, wie auf *Cl*, da zeigt sie nur bei den üblichen Werkstatttypen naturgemäße Proportionen, bei selbständigen Formen, wie dem jugendlichen Christus auf *Cl*, ist die Naturbeobachtung kaum noch zu erkennen.

All dies genügt, um den weiten Abstand von *Mp* festzustellen. Darf man auch hier nicht eine handwerksmäßige, hie und da nachlässige Arbeit verschweigen, so ist doch besonders im Vergleich mit dem Rinaldosarkophage der Zusammenhang mit antiker Formgebung noch deutlich genug. Die Figuren sind weder in steifer Frontalansicht wie bei dem Barbatianus- und Exuperantiussarkophag, noch in schematischer Profilstellung wie bei dem Rinaldosarkophag in den leeren Raum gestellt, sie hängen noch taktisch mit der Grundfläche zusammen. Das zeigt sich an der Dreiviertelwendung der Köpfe der meisten Jünger — am auffälligsten bei den beiden ersten der Schmalseiten[2]), denn hier drängte die Bewegungslinie zur Profilstellung —, an den Flügeln der Taube links auf der Rückseite, an dem Kopfe des Lammes der linken Schmalseite, vor allem aber an dem Streben, den Figuren an der Vorderseite Kontrapost zu geben. So wenig der Verfertiger diesem Streben gewachsen war, so bemerkt man doch die Bemühung, die Körperform in antiker Weise, d. h. lebendig bewegt, hervorzuheben. Dies geht so weit, daß bei dem linken Jünger der Vorderseite sogar das Glied unter dem Gewande zum Vorschein kommt. Mit dieser Naturbeobachtung geht Hand in Hand die richtige Anwendung der Linearperspektive, über welche sich z. B. der Rinaldosarkophag bereits hinweggesetzt hat. Die lotrechtstehenden Kränze werden in natürlicher Weise durch die Daumen der Hände festgehalten, auf dem Rinaldosarkophag schweben sie wie durch ein Wunder senkrecht über dem wagerechten Tuch: man hatte sich also bereits daran gewöhnt, auch wagerecht liegende Gegenstände nach dem Reliefgrunde zu zu erheben, um sie in voller Obensicht zur Geltung zu bringen. Die Kunstform des Rinaldosarkophages emanzipiert sich von der Naturform; sie wird schematisch; nicht einmal die Köpfe der beiden Apostel sind innerlich individualisiert; die Äußerlichkeit der kahlen Stirn und das Attribut des Prachtkreuzes bei Petrus müssen als Unterscheidungsmerkmale gelten.

Die Figuren unseres Sarkophages *Mp* dagegen haben noch eine Art von Eigenleben, und ganz besonderes Lob verdient die sorgfältige Behandlung der hübschen Ephebenköpfe, von denen sich der charakteristische Philosophenkopf des Paulus abhebt. Vergleicht man diese Formensprache mit der der Figuren des Sarkophages von S. Vittore, der wohl auf die Wende des dritten zum vierten Jahrhundert zu rücken ist, so ist man versucht, unser Relief an den Anfang des dritten Jahrhunderts hinauf-

[1]) Kat. 79.
[2]) Vgl. Abb. 28 b, c.

zurücken. Dieser Ansatz würde gut stimmen erstens zu dem Christustypus, der, trotz mangelhafter Ausführung im einzelnen, doch dem Herrschertypus des Sarkophages von S. Francesco Nr. 56 verwandt ist, zweitens aber auch zu dem ikonographischen Gehalt der Darstellung, denn diese bringt die Überreichung der Gesetzesrolle an Paulus noch mit deutlichster Ausschließung des Petrus zum Ausdruck. Das war nicht möglich, sobald Petrus in der »*Majestas Domini*« einen dem Paulus gleichen Rang erreicht hatte. Beachtet man endlich, daß die Arbeit nicht in den Figuren und noch weniger in den dekorativen Elementen ein Streben nach Massigkeit verrät, wie es für die spätrömische Kunst so bezeichnend ist, so gelangt man zu dem Schlusse, daß das Relief bei aller Handwerksmäßigkeit der Ausführung doch den ältesten ravennatischen Sarkophagen, vertreten durch den Typus *F*, sehr nahe stehen muß. Ja, er ist unter ihnen der unbedingt erste, welcher die Gesetzesübergabe an Paulus zur Anschauung bringt. Einen Petrustypus bringt er überhaupt nicht zur Geltung.

Folgen wir der Darstellung der Jünger von *F* (und *FL*), so bemerken wir zwar einen Wechsel von jugendlich Bartlosen mit Vollbärtigen, aber es gelingt nicht, unter den Jüngerfiguren eine besondere Individualität zu entdecken. Es ist immer nur einer, der aus der Schar heraustritt: der Jünger, welcher den Ehrenplatz zu Christi Rechten einnimmt. Dieser eine trägt allerdings eine so charakteristische Kopfbildung, d. i. einen Philosophenkopf mit Vollbart und kahler Denkerstirn zur Schau, daß wir in der Tat befugt sind, in ihm den Apostel Paulus zu erkennen.

Daß Paulus ψιλὸς τὴν κεφαλήν war, sagen schon die ältesten Quellen; doch möchte ich bezweifeln, daß sich in der ravennatischen Darstellung eine geschichtliche Überlieferung widerspiegelt, denn die Kahlköpfigkeit ist der einzige Zug, der zu der Personalbeschreibung des Apostels stimmt; alles Übrige, die Kleinheit, Kränklichkeit, Krummbeinigkeit usw. ist geflissentlich von der Kunst verschmäht worden [1]). Ihr kam es auf ein Idealbild an, und dafür konnte nur der antike Philosophenkopf Vorbild sein. Er ziemte allein dem Denker, der wie kein andrer Jünger die Weisheit Christi erfaßt hat. Sein Typus in Ravenna wird daher zu den ältesten Schöpfungen der christlichen Kunst gehören, und es ist ja auch von vornherein glaublich, daß die Kunst, als sie sich um einen Idealtypus Christi bemühte, auch nach einem solchen für den Hauptapostel, den »*Doctor gentium*« gesucht haben wird, dem sie den Ehrenplatz zu Christi Seite gab.

Es ist gewiß naheliegend und verführerisch, in dem Paulus entgegengesetzten Apostel zur linken Seite Christi Petrus zu sehen, und man hat ihn ziemlich freigebig mit dieser Benennung ausgezeichnet. Aber einer gewissenhaften Kritik gegenüber hält sie nicht Stand, und es bedarf nach dem oben Gesagten keines Beweises dafür, daß eine Annahme wie die, auf der Vorderseite von *FL* sei die Gesetzesübergabe an Paulus, auf der Rückseite an Petrus dargestellt, nicht erst widerlegt zu werden braucht. Wollte man wirklich in der Figur zur Linken Christi Petrus erkennen, so

[1]) S. Acta app. apocr. (Tischendorf), p. 41. Vgl. auch Eicker, Darst. der Apostel (Leipz. 1887), 34 ff. u. 47; Weis-Liebersdorf a. O., 20 ff.

wäre er bald bärtig (*F*), bald unbärtig und ausgesprochen jugendlich (*FL*, *Mp*)[1]) dargestellt worden, eine Folgerung, die niemand zugeben wird.

Ein erster charakteristischer Versuch, den Apostel Petrus darzustellen, scheint uns in Ravenna auf *Cl* zu begegnen, also einem Sarkophag, den wir schon an das Ende des dritten Jahrhunderts werden rücken müssen, denn hier ist der Paulus entgegengestellte Jünger zu Christi Linken zum ersten Male durch das Tragen des Golgothakreuzes ausgezeichnet (s. Abb. 70a). Dieses Kreuz bleibt ihm auch auf späteren römischen und gallischen Sarkophagen, auch da, wo Christus, wie üblich, sein Wort an Paulus richtet, und Petrus als Beschützer des aufgerollten »Logos« ehrfurchtsvoll heraneilt. Worin besteht nun dieser Typus? Ein kurzer, krauser Vollbart, dichtes, gleichfalls etwas gekraustes, in die Stirn gekämmtes Haar, eine starke Nase. Diese Einzelheiten wiederholen sich ziemlich genau auf dem aus Kleinasien stammenden Berliner Relief des Kaiser Friedrich-Museums[2]). An der Deutung des gleichfalls ein ähnliches Kreuz (mit leicht ausgeschweiften Enden) tragenden Petrus ist hier nicht zu zweifeln. Allein wenn irgendwo von Zeitgeschmack der Porträtköpfe die Rede sein kann, so ist es hier der Fall. Ein Blick auf *Cl* lehrt deutlich, daß der vermeintliche Petrustypus sich fast bei allen Figuren der Vorder- und Schmalseite, bei bärtigen wie bartlosen wiederholt, daß er also eigentlich nicht individuell aufgefaßt werden kann. Ein gleiches gilt für die beiden Figuren des berliner Reliefs. Was übrig bleibt, ist der Gegensatz zu dem kahlköpfigen Pauluskopf. Dieser bleibt in seiner ausgesprochenen Bestimmtheit fast vereinzelt, sein Typus geht auf keinen andern Jünger Christi über[3]).

Abb. 70a.

Ist nun schon bei Figuren, die äußerlich durch das Golgothakreuz und den Schlüssel, wie wir sehen werden, unbedingt als Petrus bezeichnet werden, die Gesichtsbildung so wenig individuell, so wird man auf älteren Sarkophagen noch weniger einen festen Petrustypus erwarten. Der Petruskopf des Bassussarkophages[4]) steht noch stark unter dem Einfluß der heidnischen Antike, und ein gleiches gilt von dem Petrus

[1]) Das letztere sah übrigens schon Garrucci a. O., V, p. 74 ein: »*certo è però, che a S. Pietro egli* (*Cristo*) *non porge niente*«. Was er von einer *verga* sagt, die Petrus in der Hand halten soll, verstehe ich nicht. Gegenwärtig ist nicht die Spur davon zu erkennen.

[2]) Abb. Jahrb. d. pr. Kunsts., XXII (1901) zu S. 29 (J. Strzygowski).

[3]) Auf der Berliner Elfenbeinpyxis (Abb. Weis-Liebersdorf a. O., 99, Bild 44) begegnet in dem Kopfe des fünften Jüngers von Christus rechts einmal ein dem Paulus verwandter Typus; aber seine Kahlköpfigkeit ist bei weitem nicht so stark wie bei Paulus.

[4]) Abb. Weis-Liebersdorf a. O., S. 91, Bild 40. Auch W.-L. kommt zu dem Schlusse, daß die »traditionellen Typen« damals noch nicht bekannt gewesen sein können.

des Lateransarkophages Nr. 174[1]; beides sind die ersten tastenden Versuche in dieser Richtung zu individualisieren.

Dies Schwanken in der Typisierung des Petruskopfes im Gegensatze zu dem, wie es scheint, von vorn herein feststehenden Typus des Pauluskopfes beweist aber wieder mittelbar, daß die älteste christliche Kunst den Apostel Paulus vor dem seines Mitstreiters hervorzuheben liebte. Die Denkmäler Ravennas wenigstens lassen darüber keinen Zweifel aufkommen. Vielleicht war dies die Folge von Einflüssen, die aus dem Osten herandrangen. Auf ihn weisen auch die Schriftquellen hin, die sich mit der ersten Ausführung des Apostelbildes abgeben[2].

4.

Den Ehrenplatz zu Christi Rechten nimmt also unter allen Umständen Paulus ein. Petrus erhält den zweiten Platz zur Linken. Wo aber wirklich einmal — vielleicht aus Versehen des Künstlers — Paulus auf der rechten Seite, also an Christi linker Seite, Petrus aber an seiner rechten erscheint, wie auf einem Sarkophage des dritten Jahrhunderts im Musée d'archéologie in Marseille[3], da richtet Christus seine durch die Handbewegung begleitete Ansprache nach rechts hin, also an Paulus, nicht an Petrus, so daß auch hier noch das oben besprochene Rangverhältnis ausgedrückt ist.

Aber freilich mußte der Kunst daran gelegen sein, diese Differenz auszugleichen, denn beseitigen ließ sie sich nicht mehr, und in Ravenna wenigstens bleibt, wie schon bemerkt, diese Rangordnung bestehen. Die Kunst tat es, indem sie die Figur des Petrus der des Paulus ähnlich, fast symmetrisch gestaltete und ersterem Attribute gab, die ihn wenigstens vor allen übrigen Jüngern auszeichneten. Mit einem Schlage erfolgte diese Abwandlung gewiß nicht, aber immerhin drängte sich diese Typenwandlung bei Petrus auf eine kurze Spanne Zeit zusammen.

Den nächsten Schritt von der Maiestasdarstellung auf *F* und *FL* sahen wir bei *Mp* getan. Hier hat sich zuerst jene Wandlung vollzogen, nach der tatsächlich Paulus vom Herrn die Schrift in die demutsvoll bedeckten Hände gelegt wird. Ob es eine Rolle oder ein Kodex ist, das ist nicht ganz klar, aber diese Flüchtigkeit der Arbeit beweist gerade, daß es sich hier um ein allgemein verständliches Motiv handelte, was besondere Sorgfalt in der Ausarbeitung nicht verlangte. Die gleiche Nachlässigkeit tritt ja auch bei der Behandlung des thronenden Christus hervor, wie S. 69 bemerkt ist, und die drei Jünger, welche der Buchübergabe mit adorierender Geberde beiwohnen, sind Füllfiguren der schlimmsten Art. Die beiden rechts zumal sind eintönige Gestalten in ganz schematischer Körper- und Kopfhaltung. Die Darstellung wäre unbegreiflich, wenn man nicht annehmen müßte, daß sie durch häufigen Gebrauch abgenutzt war und eine oberflächliche Andeutung zu ihrem Verständnis genügte. Daß der Jünger links mit der Rolle nicht etwa als Petrus zu deuten ist, das zeigt schon

[1] Abb. Weis-Liebersdorf a. O., S. 101, Bild 45 (mit falscher Quellenangabe).
[2] S. Ficker a. O., 47.
[3] Abb. Le Blant, Les sarcophages etc., pl. XIII.

der jugendliche, fast knabenhafte Kopf. Wir haben auch hier nur die Buchübergabe an Paulus dargestellt [1]).

Das ist nun freilich auch auf dem Relief von *Cl* der Fall, das stilistisch unbedingt zur spätrömischen Kunstrichtung und gewiß mindestens dem Ende des dritten Jahrhunderts angehört. Aber doch bemerken wir, daß die Stellung Petri hier eine wesentlich andere geworden ist. Er tritt, wenn es auch noch nicht zu einem dem Paulus gleichwertigen individuellen Porträt gekommen ist, diesem doch gleichberechtigt gegenüber. Christus wendet sich nicht mehr ausschließlich zu Paulus hin (wie auf *F*, *FL* und *Mp*), er blickt fast geradeaus, er bevorzugt keinen mehr durch die Anrede, und die ganze Szene ist lebloser, starrer geworden. Darum erfolgt die Proskynese auch von beiden Seiten zu gleicher Zeit. Damit ist zugleich eine zentrale Gruppe gewonnen, die wie eine Formel in sich geschlossen war, und welche die Kunst nicht mehr so leicht aufgeben mochte. Petrus und Paulus schließen sich von nun an mit Christus zu einem Dreiverein zusammen, der sich immer bestimmter als Mittelpunkt einer Darstellung des jenseitigen Lebens herausbildet. Dies Streben nach Gleichstellung der beiden Apostel hat aber eine zwiefache Folge gehabt. Erstens gab sie Petrus zum Ersatz des fehlenden Buches das Kreuz, das christliche Siegeszeichen, in die Hand, auf späteren, besonders gallischen Sarkophagen in der Prachtgestalt des mit Edelsteinen besetzten Golgothakreuzes, und *Cl* fügt dazu noch das Attribut des Himmelspförtners, den Schlüssel, von dem unten die Rede sein wird; zweitens aber erstarrte die lebendige Buchübergabe an Paulus allmählich zu einem blos symbolischen Halten des Buches, und damit war die völlige Gleichsetzung der beiden Apostel auch äußerlich erreicht. Gelegentlich erhält Petrus sogar das Kreuz, wo Paulus das Buch fehlt, aber beide Kränze heranbringen, wie auf dem Rinaldosarkophag oder den beiden späten Sarkophagen des Exuperantius und Barbatianus, aber meist dringt doch auf den jüngeren Darstellungen der *Majestas domini* die alte vorragende Stellung Pauli wieder durch, indem der Weltenrichter seinen Redegestus mit der Rechten zu Paulus, nicht zu Petrus hin macht. Von diesen fälschlich auf die *Traditio legis* an Petrus bezogenen Darstellungen war schon oben (S. 210) die Rede.

5.

Nachdem sich herausgestellt hat, daß in Ravenna am Ende des zweiten Jahrhunderts der Typus des Apostels Paulus feststand, der Petri zu gleicher Zeit noch nicht einmal am Ende des dritten Jahrhunderts entwickelt war, darf von vorn herein angenommen werden, daß die sog. Schlüsselübergabe an Petrus, weil sie der *Traditio legis* an Paulus folgte, auch dieser nachgebildet sein wird. Wir konnten ja bei dem Relief *Cl* das Streben beobachten, den jüngeren Apostelfürsten dem älteren in der bildlichen Darstellung gleichzusetzen. Zu einer Schlüsselübergabe an Petrus ist es

[1]) Danach ist die irrtümliche Behauptung A. BAUMSTARKS a. O., 173: »Empfänger der Gesetzesrolle von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, die mehr oder weniger auf einem Mißverständnis (!) beruhen dürften, ist immer (!) Petrus, der Felsenmann, auf dessen Namen das Papsttum seine Anrechte gründet« — zu korrigieren.

nun zwar in Ravenna nie gekommen, gleichwohl dürfte das Halten des Schlüssels mit bedeckten Händen auf *Cl* die nachweislich älteste Darstellung sein, die dem zweiten Apostel dies Attribut verleiht.

Daß Ravenna in der Tat dies Recht der Priorität gebührt, leuchtet auch aus andern Gründen ein. Man darf ohne weiteres annehmen, daß eigentümliche Vorstellungen, die sich im Orient noch in späteren Jahrhunderten erhalten haben, auch hier ursprünglich zu Hause, nicht etwa aus dem Westen importiert worden sind. Dahin gehört die Vorstellung von Petrus, dem Himmelspförtner. Eine späte syrische Miniatur im Vatikan[1]) zeigt uns den nimbierten Christus zwischen Petrus[2]) und Moses oder Paulus, mit der Rechten auf das von Moses (oder Paulus) gehaltene »Testament« weisend, in der Linken zwei Schlüssel erhebend, nach denen Petrus die Rechte ausstreckt. Petrus mit den Schlüsseln gegenüber Paulus mit der Rolle findet sich auf der ebenfalls dem Osten angehörigen, oben (S. 210) besprochenen Himmelfahrtsbilde des Rabulaskodex in Florenz und in einer Miniatur des Kosmas Indikopleustes im Vatikan[3]) — hier sogar mit drei Schlüsseln. Auch J. Strzygowski folgerte daraus syrischen Ursprung des Attributes[4]). Es liegt daher nahe zu vermuten, daß die Vorstellung Petri als des Schlüsselbewahrers in Ravenna auf syrischen Einfluß zurückgeht.

Wir wissen auch sonst, daß diese Vorstellung des Himmelspförtners gerade in Syrien eine besonders poetisch-sinnliche Ausprägung erhielt. Aus den von Matthaeus überlieferten Worten Jesu: »δώσω σοι τὰς κλεῖδας τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν« hatte die Kirche anfangs noch in ganz antikem Sinne die Vorstellung eines Himmelspförtners mit unbeschränkter, gleichsam »zauberkräftiger« Binde- und Lösegewalt gegenüber allem Dämonischen gefolgert und im Apostel Petrus verkörpert gesehen. Diese Gewalt beschränkte man später auf die Macht der Sündenvergebung. Aber die gnostisch-heidnische Urvorstellung muß sich in Syrien erhalten haben. Denn im syrischen Evangelientext des Curetonianus lautet die Stelle: »σοὶ δώσω τὰς κλεῖς τῶν πυλῶν(!) τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν«, und der Syrer Ephraem übersetzt noch: *tibi dabo claves portarum*[5]). Hielt man aber in Syrien an der antiken Vorstellung des Himmelspförtners fest, so ist es auch höchst wahrscheinlich, daß Syrien die Heimat der ersten bildlichen Darstellung des Himmelspförtners war. Das Volk hält übrigens noch heute an dieser Vorstellung fest: Petrus ist ihm der Donnerer, der Herr der Wolken, dieser νεκτάριαι πύλαι, die er, wie die Horen im Olymp, donnernd auseinanderschiebt, wenn die Herrlichkeit des Herrn auf dem Götterberge erscheint[6]).

Und bei diesem Halten des Attributes bleibt es in Ravenna. Auf dem Mosaik der Ostseite der Trommel im Mausoleum der Galla Placidia (aus der Mitte des fünften

---

[1]) Samml. Barberini, VII, 62. Abb. Oriens christianus, III (1903), 173 (A. Baumstark).

[2]) Wenn die auf dem Kopfe stehende(!) Inschrift wirklich zugehörig ist.

[3]) Abb. A. C. Kaufmann, D. Kaisergrab in d. Vatik. Grotten (München 1902), Taf. IV = Garrucci, 151, 8.

[4]) Jahrb. d. pr. Kunsts., XXII (1901), 29.

[5]) Vgl. hierüber W. Köhler im Archiv f. Religionsw., VIII (Leipz. 1905), 240. — S. auch Resch, Außerkanon. Paralleltexte (1894), I, 197.

[6]) Über Petrus den Wettermacher s. Mannrahdt, Germ. Mythen, 389 ff.

Jahrhunderts)[1]) steht Petrus zur Rechten des Beschauers mit einem Schlüssel in der Linken, Paulus zur Linken, mit geschlossener Rolle in der Linken. Hier hat Petrus endlich den ausgebildeten, durch das Mittelalter festgehaltenen älteren weißbärtigen Typus. Ganz in derselben Weise naht sich im Kuppelmosaik des arianischen Baptisteriums von derselben Seite Petrus mit zwei Schlüsseln, die mit einem roten Bande umschlungen sind, dem Thron Christi (ἑτοιμασία), während von der andern Seite wieder Paulus in verhüllten Händen die offene, zusammengefaltete Rolle trägt.

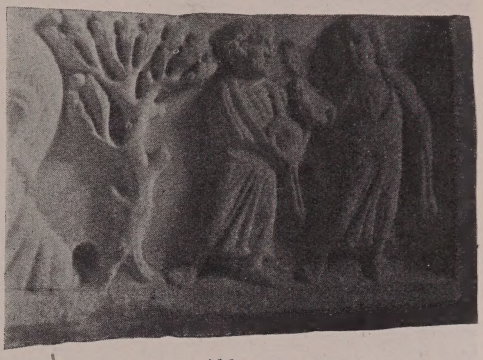


Abb. 71.

A. BAUMSTARK[2]) hält dies »Darbringen von Schlüssel und Rolle« für »sinnlos«. Aber es wäre genau so sinnlos, wie auf *Cl*, wo Petrus neben dem Schlüssel noch das Prachtkreuz trägt. Denn so wie hier von keinem »Darbringen« die Rede sein kann — wie sollte wohl dann das Kreuz erklärt werden? — ebensowenig auf dem Mosaik des arianischen Baptisteriums. Die Apostel haben Rolle und Schlüssel vom Herrn erhalten und nahen sich hier feierlich dem Throne des unsichtbaren Gottes, um ihm ihre Ehrfurcht zu bezeugen. Die Kränze der nachfolgenden Apostel werden natürlich Christus hier wie auf dem Rinaldosarkophage dargebracht, aber sie mußten bei Petrus und Paulus fortfallen, wenn diese durch ein sichtbares Attribut als die ersten unter den Aposteln ausgezeichnet werden sollten. Es sind genau so feststehende Attribute geworden, wie die Prachtkreuze bei Petrus oder Laurentius, bei denen auch an eine zweckvolle Handlung nicht gedacht werden kann. Die Rolle bezeichnet so gut den Lehrer der Heiden wie der Schlüssel den Himmelspförtner.

Abb. 72.

Dies Verhältnis ausdrucksvoller und vielsagender zu gestalten, dazu scheint man in Ravenna eben keine Veranlassung gefühlt zu haben. Von einer Schlüsselübergabe, auch nicht von einer »versteckten«, findet sich hier, wie bei den Miniaturen des Orients, keine Spur. Wie hätte auch Ravenna dazu kommen sollen, die bildlichen Unterlagen zu schaffen, um dem Gläubigen den Primat Petri recht sinnenfällig zu

[1]) S. J. KURTH, D. Mosaiken der christl. Aera (Leipz., Berl.), I, 48 ff., der übrigens die Echtheit des Schlüssels Petri bezweifelt. Aus inneren Gründen läßt sich der Zweifel nicht rechtfertigen.

[2]) a. O., 183.

Abb. 73.

machen? Erst Rom war es vorbehalten, wie die späteren Sarkophage lehren, unter den Bestandteilen christlicher Darstellung die Petrusszenen in den Vordergrund zu rücken und den Verrat an Jesus mit der Petrus gewordenen Weissagung von der Schlüsselgewalt in Parallele zu setzen. J. WITTIG [1]) hat daher ganz recht, wenn er in einer Untersuchung über die Schlüsselübergabe an Petrus diese als ein Werk der römischen Kirche und der von ihr beeinflußten Kunst erklärt. Eine zeitliche Entwickelung läßt sich aber leider aus seiner Zusammenstellung nicht gewinnen [2]). Daß die Entwickelung des Schlüsselmotivs in Ravenna ihren eignen Weg ging, ist oben gezeigt worden. Die Schlüsselübergabe Christi an Petrus findet sich mit Sicherheit bis jetzt auf 11 Sarkophagdarstellungen. Es sind, mit Ausschluß der unter Anm. 2 behandelten und mit Hinzufügung zweier von WITTIG nicht berücksichtigten, die folgenden:

1. Rom, aus S. Pietro in vinculis = GARRUCCI a. O., (G.) 313, 3 (zwei Schlüssel).
2. Rom, j. in Leyden = G. 319, 4.
3. Rom, Vatikan = G. 330, 5.
4. Rom, Campo Santo = WITTIG a. O.

[1]) D. altchr. Skulpt. des Campo Santo i. Rom (Rom 1906), 106 ff. = Röm. Quartalschr., Supplem., 1906.

[2]) WITTIG nennt S. 106 das neue Fragment des Campo Santo, das ihm Anlaß zu der Zusammenstellung gibt, das 15te, zählt aber in der Anmerkung bereits 15 Stücke auf. Jenes Fragment müßte also das 16te sein. Nun aber bedarf die ganze Zusammenstellung einer besonderen Prüfung. Mehrere Exemplare scheiden von vorn herein aus der Reihe aus: Nr. 4 (Ravenna), das, wie gezeigt, überhaupt keine Schlüsselübergabe darstellt; Nr. 8 (Südfrankreich), das mißverständlich auf eine Notiz des Index in LE BLANTS Werk (Les sarc. etc.) bezogen ist und mit Nr. 5 zusammenfällt; Nr. 12 (Arles = LE BLANT, Étude etc., IV), das Christus im Kreise der seinen Worten lauschenden Jünger, mit Rollen in den Händen, darstellt, während zwei Sterbliche, sich verneigend, herangeführt werden; Nr. 14 (Arles = LE BLANT, Étude etc., 58, nur beschrieben), weil mit Nr. 5 (= LE BLANT, Les sarcoph., 12, 1) zusammenfallend. Von den so übrig bleibenden 12 Stücken sind 3, nämlich Nr. 10, weil nur durch eine karrikierte Zeichnung des Peiresc bei LE BLANT, Les sarcoph. etc., p. 113 und Nr. 13 und 15 (= LE BLANT, Étude etc., p. 30 und p. 66), weil nur durch eine andeutende Beschreibung des Peiresc bekannt, zunächst ebenfalls auszuscheiden, da sie stilistisch natürlich nicht den geringsten Anhalt für eine Zeitbestimmung bieten können. Es kämen also von der bei WITTIG angeführten Reihe zunächst nur 9 Stück in Frage.

5. Apt, j. im Musée Calvet in Avignon = G. 400, 1 = Le Blant, Les sarcoph., XLVII, 3; von einem Deckelfragment (Abb. 71).
6. Venasque, j. im Musée Calvet in Avignon = G. 400, 2 = Le Blant, Les. sarcoph., XLVI, 3; von einem Deckelfragment (Abb. 72).
7. Arles, j. im Musée Calvet in Avignon = Le Blant, Les sarcoph., XII, 1, p. 33.
8. Arles, Musée lapidaire, fünfte Kapelle l. = Le Blant, Étude etc., II, 1 (Abb. 73).
9. Arles, Musée lapidaire, dritte Halle der Nordseite.
10. St. Maximin = G. 334, 3.
11. St. Maximin = G. 352, 2 [1]).

Ein Blick auf diese Aufzählung lehrt, daß es sich hier um eine in sich zusammenhängende Reihe handelt. Sämtliche Darstellungen beschränken sich auf Rom und das Rhonegebiet. Nun aber läßt sich die künstlerische Abhängigkeit des letzteren vom stadtrömischen Kunstbetrieb auch sonst wahrnehmen. Es scheint, daß von Rom aus über Marseille ein schwunghafter Export von Sarkophagen oder Sarkophagarbeiten die Rhone aufwärts bis nach Lyon und vielleicht noch weiter sich erstreckte [2]), und es ist gewiß kein Zufall, daß sich die Verherrlichung Petri durch die Schlüsselübergabe nur hier, anderswo aber nicht, wenigstens nicht nachweisbar vorfindet. Sollten die S. 226, Anm. 2 ausgeschiedenen, weil nicht unmittelbar zu kontrollierenden Darstellungen der Schlüsselübergabe, auch Arles zuzuweisen sein, so vergrößerte sich die Reihe noch um drei Exemplare, und die geographische Verbreitung des Gegenstandes wäre damit ziemlich festumgrenzt.

In welche Zeit diese Darstellungen anzusetzen sind — vermutlich um das Jahr 300 — bedarf einer besonderen Untersuchung. Mit der ravennatischen Sarkophagplastik haben sie, so weit wir sehen können, nichts zu tun.

[1]) Garrucci erklärt hier falsch, indem er meint, Christus gäbe Petrus außer dem Schlüssel die Gesetzesrolle. Die Rolle hält Christus in der L., und was er mit der R. zu dem in Petri Gewandbausch bereits liegenden Schlüssel legen will, ist vielmehr ein zweiter Schlüssel; also wie auf Nr. 1.

[2]) Die Sarkophage zumal der Sammlungen in Marseille und Arles können zum Teil geradezu als Wiederholungen stadtrömischer Sarkophagtypen bezeichnet werden.

7. DER SARKOPHAG DES EXARCHEN ISAAK.

I.

Nicht minder verhängnisvoll, als sich für die Beurteilung der christlichen Sarkophagplastik, besonders der Roms, die Inschrift des Bassussarkophages gezeigt hat, ist für die Archäologie die ravennatische Deckelinschrift vom Sarkophage des Exarchen Isaak[1]) geworden. Die Italiener freilich, in der Sicherheit ihres subjektiven Stilgefühls, schieben Deckel und Inschrift meist glatt beiseite, so CATTANEO[2]), der, ohne ein Wort zu sagen, das Relief in das 5. Jahrhundert setzt, so VENTURI[3]), der ebensowenig an Gleichzeitigkeit von Deckel und Sarkophag denkt. Aber in Deutschland ist noch vor kurzem der Versuch unternommen worden, eine spitzfindige Theorie der religiösen Kunst Ravennas auszudenken, die in der Darstellung des Isaaksarkophages im siebenten Jahrhundert gipfeln soll.

Wer auch nur einen flüchtigen Blick auf das Original wirft, erkennt sofort, daß Sarkophag und Deckel nicht zusammengehören[4]). Es scheint, als ob letzterer sogar zweimal benutzt und bearbeitet worden ist, das erste Mal, als der zweite Bewohner des Sarges einzog, und man den alten, vielleicht gebrochenen Deckel ersetzen mußte, das zweite Mal, als die Leiche Isaaks von der trauernden Gattin geborgen werden sollte, die eigne Hand der heimischen und fremden Künstler nichts mehr leistete, und man froh war, einen über drei Jahrhunderte alten Sarg, der mit so schönem Bildwerk geziert war, noch einmal benutzen zu dürfen. Da sollte das hübsch empfundene Klagelied der Gattin Susanna dem Deckel eingemeißelt werden, und das verlangte vielleicht ein Abarbeiten des oberen Grates. Das sind nur Vermutungen, ist nur eine von den Möglichkeiten, die den Zustand des Deckels erklären können. Den wissenschaftlichen Wert der Untersuchung berühren sie nicht.

Diese hat es allein mit dem Reliefschmuck der vier Seiten zu tun. Rühren sie alle vier aus einer Zeit her? Wäre es denkbar, daß die Rückseite später hinzugemeißelt wurde? Vorder- und Schmalseiten erscheinen dem Blick als Einheiten: vorn die Anbetung der Magier, rechts und links die Auferweckung Lazarus' und die Errettung Daniels. Sind sie auf Sarkophagen berechtigt?

---

1) Nicht des »heiligen« Isaak, wie C. GOLDMANN, Die ravennat. Sarkophage, S. 12 schreibt. Der Mann hatte nichts weniger als Anlage zur Heiligkeit.

2) L'architettura in Italia (Venezia 1888), p. 23.

3) La Madonna (Milano 1900), 263.

4) S. Kat. 12.

2.

Die sepulkrale Beziehung der Magieranbetung liegt nicht gerade auf der Hand. Daß sie vorhanden ist, daran ist nicht zu zweifeln [1]), denn sie begegnet außerhalb typologischer Syntax in Katakombenbildern wie auf Sarkophagen [2]). Freilich liegt diese Beziehung nicht in der abstrakten Idee der »Erfüllung«, wie man gesagt hat, sondern die Darstellung ist ein einfacher Machtausdruck Christi, dem sogar die Könige der Magier dienen, und der mithin auch die Macht hat, uns seine Herrlichkeit im Paradiese zu offenbaren. Die Vorstellung dieser Macht gründet sich auf unsere Kenntnis der Auferweckung Lazarus' vom Tode und seinem typologischen Gegenbilde Daniels zwischen den Löwen. Beide Vorstellungen bieten die Schmalseiten des Sarkophages dar. Der Zusammenhang aller drei Darstellungen ist also durchaus klar und dem Orte angemessen. Auch die altchristlichen Sterbegebete spielen auf Lazarus und Daniel nur wie auf Unterpfänder einer Auferstehung an, und daran haben wir festzuhalten. Es ist ganz ausgeschlossen, daß sich dieser schon durch die Praxis der Katakomben bestätigte sepulkrale Charakter der Szenen in Ravenna, noch dazu auf Nebenseiten eines Sarkophages, zu tiefsinniger Spekulation über das Erlösungsprinzip Christi ausgewachsen haben soll, ja, es ist reine Willkür, in diesem Prinzip das Schlußglied einer künstlerisch-religiösen Entwickelungsreihe zu sehen und den in Rede stehenden Sarkophag darum an das Ende der ganzen ravennatischen Sarkophagplastik zu setzen.

Daß die Deckelinschrift mit dem späten Ansatz des Sarkophages nichts zu tun hat, ist schon gesagt worden. Aber auch sonst liegt nicht der mindeste Grund vor für die Annahme einer so späten Zeit. Maria erscheint hier noch in reiner Menschlichkeit, ohne Nimbus, als Nebenperson, das Jesuskind den Magiern entgegenstreckend. Auch ihre Haltung entbehrt jeder Feierlichkeit. Das Überschlagen der Beine ist zumal bei Frauen während der ganzen alten Kunst ein Zeichen des Sichgehenlassens, daher auch Zeichen der Trauernden. Es ist ganz undenkbar, daß die »Theotokos« nach dem Konzil von Ephesos (431) noch in einer so zwanglosen, mit allem Reize der Natürlichkeit ausgestatteten Haltung dargestellt werden konnte [3]). Durch sie ist Rhythmus in die ganze Figur gekommen, und dieser zeigt sich auch in der mittelsten Figur der drei Magier.

Sein Umblicken und Zurückwenden nach dem dritten Magier drückt ein eignes Kunstwollen aus, eine Neigung, auf die in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts wohl kaum noch Wert gelegt sein dürfte. Durch die hübsche, flotte Wendung des zweiten Magiers wird Einheit und rhythmisches Maß der ganzen Gruppe bewirkt, und die Figuren sind durch diese »Zäsur« der Bewegung in einen viel innerlicheren

[1]) L. v. Sybel, Chr. Ant. (Marburg 1906), S. 248 ff.; Garrucci a. O., 35, 2; C. A. Kaufmann, D. sepulcr. Jenseitsdenkm. der Antike usw. (Mainz 1900), 148.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung bei J. Liell, Darst. d. allers. Maria (Freiburg Br. 1887), S. 248 ff.

[3]) Vgl. die 11. Homilie des h. Kyrill auf d. Konzil v. Ephesos (Liell a. O., 41): »Sei gegrüßt, Maria, du Gottesgebärerin, deinethalben freuen sich die Engel, beten die Magier an ... durch dich ist uns das wahre Licht erschienen, derenthalben in den Städten, Dörfern und Inseln der Rechtgläubigen Kirchen errichtet sind.«

Zusammenhang gebracht, als durch die Unterscheidung etwa ihres Alters, wie sie im späteren Mittelalter üblich ward. Eine Kunst, die über so spontane, fast kecke Bewegungen verfügt, wie bei der Maria und dem zweiten Magier, ist noch weit entfernt von »Erstarrung«. Mag diese Regung für diese Zeit auch schon vereinzelt sein, in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts gehört sie nicht mehr. Auch die Schmalseiten nehmen Teil an dieser Freiheit der Bewegungen wie an der richtigen Proportionalität der Figuren; zumal die Bewegung des an das Grab des Lazarus heranschreitenden Christus zeugt von sicherem und edlem Formgefühl. So weisen Komposition, Einheitlichkeit der Darstellung, das Vorherrschen der Diagonale, die Profilstellung und vor allem die Proportionalität der Figuren doch noch so viel Schönheitsgefühl auf, daß man sich nicht entschließen wird, dem Relief einen Platz in der Nähe des vierten Jahrhunderts anzuweisen. Auch das dorische Kyma, welches den oberen Gebälkstreifen schmückt, dürfte kaum noch in dieser Zeit vorkommen (S. 130 und 205). Da hat es effektvolleren Bildungen wie auf dem Theodorossarkophag in Classe (Nr. 79) oder prunkenden Blumenranken wie auf dem Barbatianussarkophag (Nr. 14) Platz gemacht. Das dorische Kyma, das noch den architektonischen Charakter der Antike gewahrt hat, findet sich in Ravenna nur auf den ältesten Sarkophagen, *F* in S. Francesco (Nr. 56) und *Mp* in S. Maria in porto fuori (Nr. 72), dem sich als letzter in einigem Abstande der Rinaldosarkophag (Nr. 12) anschließt.

An das Ende des dritten Jahrhunderts weist das künstlerische Gefühl, das die Darstellung durchdringt, eine gewisse Zurückhaltung in der Formengebung im einzelnen wie die beginnende Auflösung einer historischen Komposition in ihre Teile. Was das erstere betrifft, so verzichtet der Meißel auf ein effektvolles Ausarbeiten der Einzelheiten; Augensterne und Pupillen sind bei den Magiern nicht zu erkennen, die Gewandfalten sind im ganzen weich und breitwürfig, die Goldmünzen und Haare eigentlich mehr angedeutet, als wirklich ausgearbeitet. Was das zweite betrifft, so hängen die Glieder der Darstellung tatsächlich weder durch eine landschaftliche Andeutung des Hintergrundes noch mehrere Reihen von Figuren zusammen — das war vielleicht altes griechisches Erbteil der Kunstübung, S. 122 f.; — die Figuren treten hier in ihrer Vereinzelung aus einer idealen Reliefffläche heraus, ja, sie tun das ziemlich energisch: der Stuhl Marias tritt in seiner ganzen Gebrechlichkeit aus dem Hintergrunde hervor, ihr übergeschlagenes Bein ragt frei in die Luft, ebenso früher der rechte Arm und das rechte Bein des Christuskindes, und auch die nachschleifenden, nur mit den Zehenspitzen den Boden berührenden Beine der Magier lösen sich völlig vom Grunde los; ihre Köpfe heben sich zu drei Vierteilen aus der Grundfläche hervor, ihre flatternden Mäntel sind tief unterhöhlt und erwecken die illusionistische Vorstellung eines in drei Lagen aufgebauschten Stoffes. Das ist ganz und gar nicht mehr die Art, wie man im vierten, geschweige denn im fünften Jahrhundert oder später (!) arbeitete. Alles dies läßt vielmehr noch auf einen achtungswerten Grad von Technik schließen.

Die summarische Behauptung Ad. Krückes[1]) von dem im allgemeinen nicht hohen Relief ravennatischer Sarkophagfiguren entspricht diesen Tatsachen nicht. Eher

[1]) Der Nimbus und verwandte Attribute (Straßb. E. 1905), 61.

das Gegenteil ist der Fall, denn daß das Flachrelief des Lämmersarkophages Nr. 1 im bewußten Gegensatz zur Zeitrichtung steht, ist S. 253 wahrscheinlich gemacht. Nicht einmal das auf älteren römischen Sarkophagen übliche Verfahren, das Relief der Schmalseiten flacher zu halten [1]), begegnet uns in Ravenna. Auch die Schmalseiten unseres Magiersarkophages dienen zum Beweise dafür. Das Relief steht an Erhebung dem der Vorderseite nicht nach. Es folgt also auch darin der Kunstrichtung vom Ende des dritten Jahrhunderts [2]).

Weist somit Technik und Stil durchaus auf diese Zeit, so darf man ein Gleiches bei dem ikonographischen Gehalt voraussetzen. Ein Stoff, welcher auch die die Heiden bezwingende Macht des Christentums darstellt, kann freilich eigentlich erst nach dem Triumphe der Kirche vorausgesetzt werden. Auf eine Reihe darauf bezüglicher volkstümlicher Dichtungen hat BAYET aufmerksam gemacht [3]). Man hat sich gewöhnt, diesen Sieg der Kirche mit der durch Konstantin erfolgten Legalisierung gleich zu setzen. Aber diese staatliche Anerkennung kann unmöglich für die Entstehung eines christlichen Reliefs beweisen. Konstantin drückte nur das Siegel auf eine Bewegung, die schon längst durch menschliche Eingriffe nicht mehr zurückzudämmen war, wie ja auch eine Darstellung der Theotokos recht gut schon vor dem Konzil von Ephesos stattgefunden haben konnte. In diesem Sinne kann man also auch das Ende des dritten Jahrhunderts als das Ende der Überlegenheit des Heidentums betrachten.

Daß ferner die Geschenke der Magier nach den Angaben des Evangelisten Matthäus, 2, 11 noch nicht differenziert sind, läßt auch nur darauf schließen, daß diese Darstellung erst im Beginne ihrer Entwickelung steht. Auf dem Relief in S. Giovanni Battista (Kat. 69), welches auch dem Stil nach in erheblich spätere Zeit gehört, sind sie bereits unterschieden, ebenso auf einem Sarkophagdeckel im deutschen Campo Santo in Rom [4]), der an das Ende des vierten Jahrhunderts zu setzen sein wird.

Auf das Ende des dritten Jahrhunderts weist auch die orientalische Kleidung Daniels, der auf römischen Katakombenbildern und Sarkophagen anfangs in der Tunika, seit dem vor Nacktheiten keineswegs zurückscheuenden dritten Jahrhundert — vgl. das erste Menschenpaar des Bassussarkophages! — aber ganz unbekleidet erscheint [5]).

---

1) S. BENNDORF u. SCHOENE, Later. Mus., 408, S. 293, wo es mit der Art, die Sarkophage aufzustellen, begründet wird.

2) Das Relief erhebt sich vorn bis 0,065, auf der r. Schmals. bis 0,054, auf der l. bis 0,064, dagegen auf der Rücks. nur bis 0,028 (bei den Ecksäulen etwas mehr); auch der untere Rand tritt überall um 0,06, nur hinten um 0,04 vor. — Vor plastischer Darstellung des Lichtes freilich, z. B. der Nimben, scheute man in Ravenna noch zurück. Noch auf dem Laurentiusmosaik aus der Mitte des fünften Jahrhunderts (Abb. 81) wird der Nimbus als durchsichtig dargestellt. S. KURTH a. O. zu Tab. XIV, S. 59. Den geschmacklosen Tellernimbus findet man erst auf dem von J. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom, II, über Gebühr verherrlichten Sarkophagrelief aus Konstantinopel im Kaiser Friedrichsmuseum in Berlin. S. Abb. 45.

3) Mémoires s. une mission au M. Athos (Paris 1876), p. 259 ff. u. 267, A. 2. Vgl. auch CATTANEO, L'Architettura in Italia (Venezia 1888), p. 23.

4) Abb. J. WITTIG, Altchr. Sculpt. des Campo Santo in Rom = Röm. Quartalsschr., Supplem. (Rom 1906), Taf. 4, 1.

5) Vgl. WILPERT, Die Malereien der Katakomben (1903), 41, 148, 332, 335; L. v. SYBEL, Christl. Ant. (1906), S. 211 f.; J. WITTIG a. O., 67.

So stimmt tatsächlich alles zusammen, das Relief der drei Hauptseiten des Magiersarkophages dem letzten Drittel des dritten Jahrhunderts zuzuschreiben.

3.

Zu diesem Ergebnis will nun der Stil der Rückseite nicht passen. Von dem schwächeren Grade der Relieferhebung war bereits S. 231, Anm. 2 die Rede. Es ist das um so auffallender, weil er auch zu dem der Schmalseiten nicht stimmt. Wichtiger aber ist der Umstand, daß die gewissermaßen flotte Behandlung des Reliefs der drei Figurenseiten auf der Rückseite einer peinlich kleinlichen Behandlung Platz gemacht hat. Die Federn der Pfauen wie die Zweige der Palmen sind hier mit der äußersten Sorgfalt ausgearbeitet und scharf umrissen, die letzteren aber genau in der Weise stilisiert wie bei den entsprechenden Palmen des Rinaldosarkophages. Man möchte meinen, die Bäume beider Sarkophage rührten aus einer Werkstatt her, und wenn man den Rinaldosarkophag wie den Theodorossarkophag dicht an die Wende zum vierten Jahrhundert ansetzen wird, so muß der Magiersarkophag, dessen Rückseite genau zu der des Theodorossarkophages stimmt, vielleicht ein Menschenalter später, als er verfertigt war, zum zweiten Male benutzt worden sein. Damals mag zu Ehren des neuen Bewohners die Dekoration der Rückseite angebracht sein, die stilistisch so wenig zu den drei andern Seiten passen will. Stilistisch, aber auch inhaltlich nicht! Denn die gedankenvoll-symbolische Andeutung des Paradiesesgartens verträgt sich nicht mit der naiven Erzählung der Figurenseiten. Sie tritt wohl erst um die Wende zum vierten Jahrhundert auf und wird sich bereits ausgelebt haben, als die durch die Lämmersarkophage des Mausoleums in der Mitte des fünften Jahrhunderts vertretene Richtung den letzten Rest heidnischer Sarkophagdarstellung zu verdrängen und den christlichen Gedanken auf sich selbst zu stellen suchte.

Endlich aber scheint der Umstand als ausschlaggebend für unsere Voraussetzung in die Wagschale zu fallen, daß die Rückseite mit aller Feinheit ausgearbeitet, die linke Schmalseite aber, wie besonders das Fehlen der oberen Ornamentleiste beweist, vernachlässigt ist. Das ist nur erklärlich, wenn man annimmt, daß bei dem Sarkophage ursprünglich auf Ausarbeitung der Rückseite hat verzichtet werden sollen. Da nun aber die saubere Technik des Reliefs der Rückseite zur Zeit Isaaks VIII. († 643) nicht mehr gut denkbar ist, wird sie schon aus der Zeit stammen, in welcher der Sarkophag zum zweiten Male benutzt wurde, vielleicht also aus dem Ende des dritten oder Anfang des vierten Jahrhunderts.

8. DER MUSEUMSSARKOPHAG NR. 47.

In dem Aufsatze über die Gesetzes- und Schlüsselübergabe ist gezeigt worden, daß auf ravennatischen Sarkophagen eine Gesetzesübergabe nur zweimal und zwar an Paulus erfolgt, daß aber die große Reihe von Darstellungen, welche Christus in pathetischer Stellung auf dem Paradiesberge mit entfalteter Gesetzesrolle zeigen, aus der Gruppe der Gesetzesübergabe auszuscheiden und zu der Darstellung einer »Herrlichkeit Christi« zu ziehen ist. Zu ihnen ist auch die im Museum von Ravenna aufbewahrte Vorderseite eines Sarkophages[1]) zu rechnen (Abb. 74). Sie verdient aber eine

Abb. 74 (Ricci).

ganz besondere Beachtung, weil sie sich durch eine stilkritische Untersuchung doch vielleicht zeitlich fixieren läßt und dadurch auch eine wichtige Zeitbestimmung für die verschiedene Behandlung und Auffassung der beiden Apostelfürsten nahe legt. Nirgends wohl zeigt sich das Rangverhältnis der beiden so scharf ausgeprägt.

Daß Christus die Hauptfigur und der Mittelpunkt der Darstellung ist, versteht sich von selbst. Er überragt alle andern Figuren, welche nach den Seiten zu an Größe abnehmen, er prägt sich aber schon durch die ebenso gewaltige, wie schöne Pose, die ihm der Künstler gab, von vorn herein dem Beschauer mit einer gewissen zwingenden Großartigkeit ein. Unter der Fülle des kühn gefalteten Gewandstoffes treten die kräftigen Glieder in guten Proportionen hervor. In die ganze Figur ist durch die Lockerung des r. Beines in der Hüfte Rhythmus und Schwung gekommen,

[1]) Kat. 47.

und der Faltenwurf ist ebenso klar und durchgearbeitet wie ungesucht und einfach. Der Gedanke lenkt fast unwillkürlich zurück auf die ebenso schlichte wie erhabene Pose des Thorwaldsenschen Christus. Diese schlichte Großartigkeit erhielt gewiß ursprünglich durch den Kopf mit seinem auf beide Schultern herabfließenden, langen Haar und seinem die Breite der Schultern überspannenden Scheibennimbus das charakteristische Siegel aufgedrückt. Was diese Haartracht betrifft, so ist in dem Aufsatze über den jugendlichen Christus (S. 119 f.) wahrscheinlich gemacht, daß sie für das Ende des dritten Jahrhunderts bezeichnend ist. Das in Ravenna heimische Schönheitsideal des jugendlichen Königssohnes für Christus erhält hier zum ersten Mal einen Zug strenger Würde und Feierlichkeit. Aber diese Feierlichkeit ist doch noch gemäßigt.

Wie Christus noch nicht die steife Majestät des Rinaldosarkopkages angenommen hat, wie sein Leib noch von lebendiger Bewegung erfüllt ist, in der Gewandung die Vertikalrichtung mehrmals schräg überschnitten wird, so sind auch die beiden ihn umgebenden Hauptapostel weit entfernt von der symbolischen Symmetrie, in welcher sie sich auf dem Rinaldosarkophag mit ihren Kränzen nahen, die sie auf zeremoniös bedeckten Händen heranbringen. Es scheint übrigens, daß das Bedecken der Hände vor dem höchsten Herrn nicht immer streng beobachtet worden ist. Hier ist die Entblößung der Rechten bei Paulus durch die Geberde des Grußes entschuldigt. Aber auf einem Sarkophag in Arles, der im rechten Seitenschiff von St. Trophime als Altar dient, erscheinen zwar Petrus und Paulus neben dem bärtigen Christus in tiefer Proskynese, ihre vorgestreckten Arme aber — Petrus hält in der Linken das Kreuz — sind unbedeckt, und dieser Sarkophag wird schon des bärtigen Christus wegen dem fünften Jahrhundert gewiß nicht fern stehen. Aus dem Bedecken der Hände läßt sich also keine Zeitbestimmung gewinnen; eher vielleicht aus der Art der Proskynese. Sie fehlt bei Paulus auf unserem Sarkophage von Ravenna gänzlich.

Schon dem ersten Blick erscheint Paulus als der Übergeordnete. Hoch aufgerichtet tritt er dem Herrn entgegen, und während sich die Linke unter dem Mantel verbirgt, ist die Rechte zum Gruße erhoben — es ist nicht der Gestus der Adoration, denn er kehrt ja Christus den Rücken der Hand zu — und diesen Gruß erwidert Christus: er winkt den Apostel zu sich heran. Es scheint, als ob Petrus für ihn kaum vorhanden ist. Wie ein Diener eilt er in Proskynese hinzu, um den von Christus gehaltenen, halb entfalteten Logos mit untergehaltenen Händen zu beschützen, so hastig, daß sein Mantel im Winde flattert, und sein Haupt, jedes Winkes des Herrn gewärtig, sich gespannt zu Christus erhebt. In fest geschlossener Ruhe steht Paulus da, er ist mit dem Herrn im Gespräch, Petrus hört nur zu.

In dieser Anordnung der Figuren ist nichts Schematisches, Erstarrtes, eine gewisse Selbständigkeit der Erfindung und Freiheit der Bewegungen wie der Gewandungen läßt unbedingt an eine ältere Zeit als die des Rinaldosarkophages denken. Bei diesem ist alles ideal, symbolisch, hier weht noch ein Hauch irdischer Wirklichkeit. Die Figuren sind wahre Menschen, der etwas kümmerlich gealterte Mann links, der mit seiner ihm rechts entsprechenden Frau gewürdigt wird, die Herrlichkeit des Herrn zu schauen, ist offenbar auf Porträtähnlichkeit angelegt; auch abgesehen von den zerstörten Köpfen ist man gewiß, hier arme Sterbliche zu sehen, welche mit (besonders

bei dem Manne) geneigten Haupte, die Hände wie Bittflehende vorgestreckt, Gebundenheit und Demut gegenüber der hoheitsvollen Erscheinung Christi zum Ausdruck bringen. Das Natürlich-Menschliche darf hier noch mitsprechen. Und was von den Figuren gilt, gilt auch von der Örtlichkeit.

Das Relief arbeitet mit zwei Hintergründen, von denen der tiefere für die Aufnahme der beiden höchst naturalistisch gebildeten Palmen bestimmt ist. Die sie überschneidenden Hände der beiden menschlichen Oranten lassen über diese Absicht des Künstlers keinen Zweifel. Eine eigentliche perspektivische Wirkung ist damit freilich weder erreicht noch ernstlich angestrebt. Die einzelnen Bestandteile der Darstellung sind vielmehr ganz nach Art der spätrömischen Kunst mehr vereinzelt als vereinigt. Die Figuren stehen auf einer künstlichen Linie, und die Komposition erhält durch den alle überragenden Mittelpunkt Christi eine zentralisierte Geschlossenheit. Aber diese Geschlossenheit ist doch nur ein künstlicher Aufbau, der die Glieder durch Symmetrie zusammenhält; die Figuren selbst wie die Andeutungen der Landschaft lösen sich als selbständige Glieder von dem Raume los.

Dies gleiche Streben nach Isolierung der Glieder durchdringt auch die Einzelformen. Durch die regelmäßig und stark gefurchten Faltenhintergründe der Untergewänder, besonders bei den beiden Aposteln, soll sich das Ober- vom Untergewand unterscheiden, und durch die Hervorhebung der Mantelränder und der tiefgefurchten Linien zwischen ihnen und dem menschlichen Träger sich der Körper voll und massig hervorheben; für ihn ist in dem Schatten der Gewänder geradezu ein Hintergrund geschaffen, aus dem er sich in malerischer Helligkeit heraushebt; und trotz alledem, trotz des starken Reliefs und der Loslösung der Arme und Beine bleiben diese doch mehr flächenhaft, was besonders bei der Figur des Daniel der rechten Schmalseite hervortritt.

Dasselbe gilt von der linken Schmalseite. Hier ist der Baum links in den Hintergrund gerückt und Christus soweit aus diesem vorgezogen, daß für die Stellung seiner Füße ein besonders hervorragender Stützpunkt geschaffen werden muß. Damit ist auch für den Grabbau die Möglichkeit gewonnen, augenfällig vorzutreten, und Lazarus kann sich nun aus dem dunklen Schatten der Grabädikula in voller Dreidimensionalität hervorheben. Diese Tendenz erstreckt sich bis ins einzelnste. Die wulstige Umrahmung der Stirn durch das kaum durch parallele Furchen gegliederte Haar, die scharfe Ausarbeitung von Stirn, Augen und Lider sind das eigentümliche Kennzeichen der Porträts schon aus dem Ende des dritten Jahrhunderts [1]), und wir werden — alles in allem genommen — kaum fehl gehen, wenn wir unser Relief auch in diese Zeit setzen. Der ikonographische Gehalt, der Typus des Christusporträts und der Stil des Reliefs vertragen sich gut mit diesem Ansatz. So wird diese *Majestas Domini* dem Figurenbild des Magiersarkophages, wenn auch stilistisch einer anderen Richtung angehörig, zeitlich doch nicht sehr fern stehen, jedenfalls muß sie für älter angesehen werden als die Vorderseite des Rinaldosarkophages. Bei diesem ist alles Symbol geworden, in die Darstellung unseres Sarkophages ragt doch noch die Freude an der Natur und am menschlichen Körper hinein.

[1]) S. Al. Riegl, Röm. Kunstindustrie, 71 f., 109 ff.

9. DER RINALDOSARKOPHAG UND DER SOG. PIGNATTA-SARKOPHAG.

1.

Nächst den Lämmersarkophagen ist kein ravennatischer Sarkophag berühmter geworden als der dem h. Reinald zugeschriebene im Dome[1]). Sowohl das gewaltige Bild der *Majestas domini* der Vorderseite wie das eigenartig stilisierte Ornament der drei Nebenseiten regt zu kunstgeschichtlichen Erwägungen an, und es wäre ein Gewinn, wenn sich die Zeit seiner Anfertigung ermitteln ließe. Leider fehlt es dazu an einem äußeren Anhalte.

Der durch Größe und Schönheit der Arbeit hervorragende Sarkophag wird mehr als einmal die für hohe oder heilig gehaltene Personen begehrte Stätte letzter Ruhe gewesen sein, zuletzt für den h. Reinald († 1321), dessen Namen er behalten hat. Er dürfte aber beinahe ein Jahrtausend älter sein als dieser. Daß das stilisierte Laubornament ganz den Charakter der spätrömischen Kunst trägt, ist nach AL. RIEGLs geistvollen Ausführungen[2]) nicht zu bezweifeln. Wenn der berühmte Porphyrsarkophag im Vatikan tatsächlich für Konstantia, Konstantins Tochter, angefertigt ist, dann wird auch der Rinaldosarkophag an das Ende des dritten Jahrhunderts anzusetzen sein. Dahin weist ihn die virtuose Technik und Sauberkeit der Arbeit, die ganz wie jener Porphyrsarkophag auf die spiegelnde Glätte der Oberfläche Wert legt; vor allem aber weist das eigene Verhältnis der Ranken zur Grundfläche, aus der sie weder organisch hervorwachsen, noch welche sie zu verkleiden sich bemühen, die Gewaltsamkeit, mit der sie in den leeren Raum hineingezwungen sind, hier wie da auf den gleichen Zeitgeschmack.

Dieser Stil des Ornamentes, so wie Einzelheiten der Dekoration wiederholen sich bei dem sog. Sarkophag des Erzbischofs Theodoros in S. Apollinare in Classe[3]). Theodoros saß von 677—691 auf dem Stuhle von Ravenna, aber diese Zeitbestimmung wie die in ungewöhnlicher Weise auf dem Deckel zweimal angebrachte Inschrift kann uns nichts helfen. Denn erstens wissen wir, daß jener Rom freundliche Bischof an anderer Stelle beigesetzt wurde und erst später einen Ehrenplatz in S. Apollinare erhalten hat, also ein älterer Sarkophag, wie so oft, auch für ihn zurecht gemacht worden ist, und ferner lehrt auch ein oberflächlicher Blick, daß ein so fein und kunstvoll ausgeführtes

[1]) Kat. 13.

[2]) Spätröm. Kunstind., 86 f.; über den koloristischen Reiz der schwarz unterhöhlten Blätter ebenda, S. 71 ff. Die Ranken sind trotz ihrer stilisierten Brüche der Rinde doch recht naturfremd.

[3]) Kat. 79.

Ornament mit dem siebenten Jahrhundert nichts gemein hat. Der Theodorossarkophag, wie die Rückseite von dem Sarkophage des Exarchen Isaak[1]) und der Rinaldosarkophag werden alle drei aus dem Ende des dritten Jahrhunderts stammen.

Den letzteren zumal tiefer herunter zu rücken, daran hindert zunächst das dorische Kyma des oberen Randes, die verhältnismäßig gute Proportionalität der Körper, der Schwung in ihren Bewegungen und der Sinn für Ebenmaß und Symmetrie. Aber auch die in ihrer Größe eigenartige Darstellung der Vorderseite hat noch etwas von der Art der Antike bewahrt. Es ist ein Bild höchster Erhabenheit, und es erreicht diese Wirkung durch die Sparsamkeit der Mittel und Beschränkung auf das Typische der Formen. Der jugendliche Christus mit langwallendem, gescheiteltem Haar thront auf vornehm stilisiertem Paradiesberge und streckt die Rechte nach dem in Proskynese herantretenden Paulus aus, der ihm auf dem ausgebreiteten Mantelende einen Kranz entgegenhält, während von rechts Petrus, ebenfalls in Proskynese, mit Kranz und Kreuz herantritt. Man hat über die Bedeutung des Kranzes gestritten[2]). Doch scheint mir bei der deutlichen Formensprache jeder Zweifel ausgeschlossen. Die Kranzwidmung ist nach alter griechischer Sitte der höchste Ausdruck der Verehrung. Tänie oder Kranz wird dem gereicht, der sein erhabenes Werk vollbracht hat. Arrian erzählt[3]), daß kurz vor dem Tode Alexanders des Großen griechische Gesandte nach Babylon kamen, welche dem Könige, der die Grenzen der Welt aufgetan, und aus dessen Schatzhäusern der Segen des Morgenlandes ausströmte, goldne Kränze darbrachten[4]). Noch Augustus legte auf das Grab Alexanders einen goldnen Kranz[5]). Das Darbringen der Kränze ist hier für Christus dieselbe Ehrung, wie wenn ihm, wie auf einem dem dritten Jahrhundert angehörenden Sarkophag in Marseille, oder den einzelnen Aposteln, wie auf einem Sarkophag in Arles[6]), die Rechte Gottes vom Himmel herab einen Kranz reicht. Die Szene des Rinaldosarkophages ist also auch ohne die Parallele mit Alexander verständlich. Das Ausstrecken der Rechten Christi ist keine tote Phrase; er will den Kranz des vornehmsten Apostels, der in Ravenna stets zu seiner Rechten steht, in Empfang nehmen, wie er alsdann sich zu Petrus wenden wird: dem Herrn der Welt gebührt solche Ehrung; denn er ist der, dessen Haupt, wie die Wolken rechts und links zeigen, in den Himmel ragt. Von diesem kühnen Versuche, den Begriff höchster Macht, das Übersinnliche darzustellen, war der Museumssarkophag mit seiner *Majestas Domini* noch entfernt, aber andererseits ist das Bild auch noch nicht zu toter Allegorie erstarrt, wie auf dem Pignattasarkophag, wie auf dem Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums, wo die Apostel dem unsichtbaren(!) Heiland, oder wie auf dem Baptisterium der Arianer, wo sie dem Throne Jesu ihre Kränze darbringen.

---

1) S. S, 228 ff.

2) Ficker, D. Darstellung der Apostel in d. altchr. K., 76 bezeichnet die Apostel mit dem Kranz als Märtyrer, die überwunden haben. Dann würden sie den Kranz tragen, nicht bringen.

3) VII, 23. Über die Ehrenspende des goldenen Kranzes bei den Griechen und Orientalen vgl. die gründlichen Erörterungen bei H. K. E. Köhler, Ges. Schr. (St. Petersburg 1853), VI, 169 ff.

4) Droysen, Kl. Schr., II, 279; E. Kornemann, Klio, I, 51 ff.

5) S. die Stellen bei G. Lumbroso, L'Egitto dei Greci e dei Romani (Roma 1895), 178.

6) Der Sk. von Marseille Abb. Le Blant, Les sarcophages etc., pl. XII, 4, der von Arles Le Blant, Étude s. l. sarc. etc., pl. XIV.

So weist die Technik wie ein gewisses der Antike nahestehendes Stilgefühl mit Entschiedenheit auf eine Zeit, die noch Wert auf die Schönheit der äußeren Erscheinung legt, die im Menschen noch die Schönheit seiner Gestalt achtet und natürliche Gegenstände durch die Kunst des Stilisierens zu erheben sucht.

Das ist der Geist vom Ende des dritten Jahrhunderts, der im vierten die Erinnerung an das hellenistische Schönheitsideal immer mehr verlor. In der Abhandlung über den jugendlichen Christus ist (S. 117 ff.) gezeigt worden, wie allmählich aus dem freundlich lächelnden Jugendbilde Christi sich das ernste Ideal des heiligen Asketen entwickelte. Dies Ideal, welches bei dem Museumssarkophag Nr. 47 noch im Beginn seiner Entwickelung steht — s. S. 119 —, verwirklicht der Christus des Rinaldosarkophages. Er ist einer der letzten Vertreter der Figurensarkophage, durch dessen Formen noch ein Abglanz griechischer Schönheit hindurchleuchtet. Denn mit der immer entschiedeneren Abkehr von der Darstellung der menschlichen Erscheinung mußte auch die Technik für diese Formen erlahmen, und die Sarkophage des Exuperantius wie des Barbatianus[1]), des Beichtvaters der Galla Placidia, zeigen, wie reißend schnell das Gefühl für Proportionalität der Menschengestalt erlahmte.

2.

Dabei ist es, als ob die Kunst, wie die Mode, in einem Kreislauf zu ihrem Anfang zurückkehrt. Verloren ging zunächst der Sinn für das natürliche Verhältnis der Glieder. Er machte einer Gleichgültigkeit dagegen Platz, wenn ein Gedanke oder eine Empfindung klarer ausgesprochen werden sollte. In gewissem Sinne nimmt schon der Rinaldosarkophag teil an dieser neuen Richtung. Christus streckt Paulus wie begrüßend seine Rechte entgegen: er wird den dargebrachten Kranz in Gnaden annehmen. Aber diese Hand ist viel zu groß. Der Fehler ist bei Darstellungen der spätrömischen Kunst nicht vereinzelt. Zu groß ist auch die Hand der verstorbenen Gattin auf dem Figurensarkophage von S. Vittore, aber hier mag es Ungeschick des Verfertigers gewesen sein. Der Fehler auf unserem Sarkophage ist keineswegs das Werk eines Stümpers und muß anders erklärt werden. Bedenkt man, daß er sich öfter bei Darstellungen wiederholt, bei denen das symbolisch Zeremonielle an Stelle eines menschlichen Vorgangs getreten ist, so spricht sich darin vielleicht eine gewisse Absichtlichtkeit aus, den Inhalt des Vorgangs zu betonen, um so mehr, da im übrigen die Proportionen gut gewahrt sind. Man glaubte eben des unplastischen Vorgangs nicht anders Herr werden zu können und verzichtete lieber auf die Naturwahrheit.

Dasselbe gilt für die Vernachlässigung der Linienperspektive. Daß letztere den Griechen theoretisch bekannt war, erleidet keinen Zweifel, daß sie praktisch geübt war, beweisen nicht nur die Nachrichten, die wir über die Kunst der Maler des fünften Jahrhunderts haben, eines Agatharchos von Samos wie eines Apollodoros von Athen, sondern mit nicht fortzuleugnender Deutlichkeit die lehrreichen Versuche, die wir um die Wende des sechsten zum fünften Jahrhundert von den großen Pfadfindern der

[1]) Kat. 14 u. 15.

attischen Vasenmalerei, vor allem von einem Euphronios gemacht sehen, die menschliche Aktfigur in den gewagtesten Wendungen zu fixieren[1]). Was aber das Auge am lebendigen Organismus zu sehen gelernt hatte, das mußte ihm noch schneller am toten Stoffe entgegentreten. Auch wenn uns die kampanischen Wandmalereien nicht über die Handhabung der viel schwierigeren Licht- und Luftperspektive belehrten, das hellenistische Relief beweist schlagend die Beherrschung der Linearperspektive. Hier aber verfolgt der Künstler ganz andere Grundsätze. Man will die Dreidimensionalität der Körper nicht blos den Gesetzen des natürlichen Sehens gemäß zum Ausdruck bringen, man will noch einen Schritt darüber hinausgehen: der Gegenstand soll aus seinen natürlichen Bedingungen losgelöst und als selbständiges Objekt dem Auge dargeboten werden. Das ist nur durch eine Fiktion möglich: der Gegenstand, anstatt in der Ferne des Hintergrundes zu verschwinden, wird vielmehr nach hinten zu verbreitert, mit anderen Worten: der Augenpunkt des Beschauenden wird fortwährend verändert; was nur zeitlich nacheinander erscheint, wird im nämlichen Kunstwerk auf einen Punkt zusammengedrängt. Man kann es gewissermaßen als eine absichtliche Naivetät bezeichnen, denn dieses Kunstwollen ging der Naturwahrheit geflissentlich aus dem Wege, und es ist möglich, daß bei dieser Gleichgültigkeit gegen die Naturerscheinung schließlich auch die Kenntnis der Perspektive abhanden kam. Man gewöhnte sich bald so an den Fehler, daß er uns fast während der ganzen mittelalterlichen Kunstübung entgegentritt.

Aber man darf dafür nicht die spätrömische Kunst verantwortlich machen. Die Anfänge dieser Richtung liegen vielmehr viel weiter zurück. So ist z. B. auf der Trajanssäule der Augenpunkt oft viel zu hoch genommen. Man vergleiche etwa den Tempel in der Landschaft bei Cichorius, Trajanssäule, II, LXXI. Die Verbreiterung der Oberfläche von Vasen, worauf F. Studniczka[2]) aufmerksam macht, läßt sich vielleicht besonders bei Grabsteinen aus einer gewissen Unselbständigkeit der Handwerksarbeit, die nur gebräuchliche Typen nachahmt, vielleicht auch aus dem Streben, den Raum mehr zu füllen, erklären. Aber dieselbe Erscheinung begegnet auch bei Dekorationsstücken, die zu dem Prächtigsten gehören, was die alte Kunst geschaffen hat.

Das bekannte Friesstück vom Trajansforum im Museo profano des Lateran (s. Abb. 64) ist auf dem besten Wege zu dieser Verschiebung der Gesichtspunkte. Daß die Vase von einem zu hohen Augenpunkte dargestellt ist, muß jedem auffallen. Aber das Bestreben, die einzelnen Teile auf Kosten der Naturwahrheit zur Geltung zu bringen, zeigt sich auch bei der Stellung der hinteren Flügel der einschenkenden Knabenfiguren: sie ist nur bei zu hohem Augenpunkte möglich, ja der Fehler ist eigentlich ein dreifacher, denn der linke Flügel ist zugleich von rechts und der rechte Flügel von links gesehen. Im naiven Stil archaischer Darstellungen ist das etwas ganz Gewöhnliches. Doch bemerkt man, wie das unnatürliche Schema sich immer mehr den natürlichen Gesetzen anpaßt[3]). Das geschieht z. B. bei den ganz ins Profil

[1]) S. P. Hartwig, Meisterschalen (Berlin 1893), S. 160.
[2]) Tropaeum Trajani (Leipz. 1904), 103 u. 116.
[3]) S. A. Furtwaengler, D. Goldfund von Vettersfelde (Berlin 1883), S. 24 f.

gestellten und naturalistisch ausgearbeiteten Adlern, welche in dem stilisierten Rankenwerk der silbernen Amphora aus Nikopol in St. Petersburg stehen [1]). Ganz überwunden aber wird der Zwiespalt nie. Er beginnt, sobald die Naturform in das lineare Spiel der Ornamentik eintritt, stets von neuem. Leise setzt das Streben, das darauf ausgeht, das Naturobjekt oder das sie ersetzende Fantasieprodukt in seiner Gesamtheit zu erfassen, schon wieder bei dem so feines Stilgefühl verratenden Mischkessel des Hildesheimer Silberfundes ein. Auch hier bewegen sich die eingestreuten Krabben und Seetierchen in möglichst vielen Windungen, und es ist kein einziges Kelch- oder Blütenblättchen vorhanden, das nicht seine Spitze gefällig nach vorn dreht; das ist nichts weniger wie natürlich, das ist bewußte, willkürliche Stilisierung des Naturobjektes.

Das Akanthusrelief (Abb. 64) zeigt nur die konsequente Entwickelung dieses Strebens. In die beiden Vasen schaut man von rechts und links zugleich hinein, und wenn die Muschel oder das Gefäß, welches den Strahl auffängt, in der Natur so gehalten würde, würde das Wasser herausfließen. Das schöne Linienspiel, mit dem der Grund belebt werden sollte, verzichtet also auch hier auf Naturwahrheit. Ein gleiches gilt für die Akanthusranke mit ihren Phantasieblüten. Blätter und Blüten rollen und drehen sich so, um gesehen zu werden, wenden alle ihre Hauptsicht dem Beschauer zu, während doch die Schwanzranke der Genien sich genau in der lotrechten Axe dieser selbst erhebt. Es ist nicht ein einziges Blatt, das nicht so gelegt wäre, um nicht durch eine schöne Wendung zu gefallen.

In all diesen Bildungen mag das Schönheitsgefühl das treibende Moment gewesen sein. Es wog zum Teil jenen Fehler auf, und dieser selbst kam weniger zur Wirkung, wo es sich um das doch mehr oder weniger naturfremde Rankenwerk des Akanthus handelte. Der Akanthus in der Natur rankt überhaupt nicht. Bei Geräten wie Vasen und dergleichen aber ist das Mißverhältnis schon handgreiflicher, und so kam es, daß man sich endlich daran gewöhnte. Man wollte den Gegenstand um seiner selbst willen auch auf Kosten der Naturwahrheit darstellen.

Von technischer oder künstlerischer Unfähigkeit kann dabei auf dem Rinaldosarkophage nicht die Rede sein. Das beweisen Bewegung, Gewandung und Körperverhältnisse der dargestellten Personen, und darum nannten wir oben jenes Streben gesuchte Naivetät. Der Gegenstand selbst soll mit aller Energie in die Erscheinung treten. Sehr bezeichnend ist für dies Kunstwollen die Handhaltung beider Apostel.

Die Oberfläche des die Hände der Apostel bedeckenden Tuches ist nach hinten zu verschoben, und der Augenpunkt ebenfalls viel zu hoch genommen, aber der Fehler wird durch den Vorteil aufgewogen, daß nun die Kränze, welche flach auf dem Tuche liegen sollten, in ganzer Rundung, als ob sie lotrecht stünden, gesehen werden. Diese Kunst strebt eben nach Ausdruck ihrer Gedanken um jeden Preis, und man hat kein Recht, darin ein kindliches Unvermögen zu sehen.

Es ist eigentümlich, wie diese Kunstentwickelung äußerlich auf den primitiven Standpunkt vor mehr als tausend Jahren zurücklenkt. Aber die Bedingungen und

[1]) Abb. Springer-Michaelis, Handb. d. Kunstg. (Leipz. 1898), Fig. 378.

Ursachen sind bei ähnlichen Ergebnissen doch verschieden. Von der archaischen Flügelstellung war schon (S. 239) die Rede. Es lassen sich aber noch andere Parallelen mit dem Archaismus ziehen. Das Mißverhältnis der vergrößerten Hand Christi ergab sich aus dem Streben, den Kern der Handlung überzeugend zum Ausdruck zu bringen, und erfolgte in einer Zeit, welche in der Heranziehung des unbegrenzten Raumes und Verwirklichung des Übersinnlichen ein neues Ziel ihres Kunstwollens sah. Dasselbe Mißverhältnis der Naturformen zeigte sich aber schon, als die Kunst kaum die Schwierigkeit der zweidimensionalen Darstellung überwunden hatte. Auf einem altspartanischen Grabrelief aus Chrysapha im Berliner Museum Nr. 731 [1]) streckt der heroisierte Tote eine um mehr als das Doppelte vergrößerte Hand (zum Gruße) vor: die taktische Ebene des Reliefs sollte unbedingt gefüllt werden; aber für die nahenden Angehörigen war so wenig Platz vorhanden, daß sie sich mit einer vierfachen Kleinheit begnügen mußten: es war eben, wo sie standen oder stehen sollten, kein Raum mehr für sie vorhanden, für die Hand des Toten war mehr als zuviel da, und dieser Raum mußte in der Freude an stofflicher Darstellung ausgefüllt werden, denn der »*horror vacui*« war diesem Künstler keine Phrase. Der ravennatische Bildhauer konnte gar nicht daran denken, den Raum zu füllen, ihm galt es, die Einzelfigur möglichst nachdrücklich aus dem umgebenden Raume zu lösen und Figur und unendlichen Raum dadurch in scharfen Gegensatz zu bringen. Beiden Bildhauern aber erschien bei der starken Betonung ihrer Tendenzen die Naturnachahmung als unwesentlich.

Es ist verständlich, daß eine solche Kunst auf den organischen Zusammenhang der Formen keinen Wert mehr legt. STUDNICZKA bemerkte [2]), daß das Hervorsprießen der Ornamentranken aus der Vase an Stelle des altgriechischen Hervorwachsens der Ranke aus dem Wurzelblatte in der römischen Kunst zuerst am Trajansforum begegnet. Der Rinaldosarkophag aber vereinigt in einer ganz willkürlichen Bildung Vase und Wurzelblatt miteinander auf der rechten Schmalseite. Diese hybride Form wird dann auf den Vasen des gegenüberstehenden Barbatianussarkophags noch viel geflissentlicher betont.

Ebenso unorganisch wachsen auf der linken Schmalseite aus dem überfallenden Akanthusblatte zwei feine Ranken mit dreilappigen Blättern hervor, die nur als Lilien erklärt werden können, wenngleich Lilienranken in der Natur nicht vorkommen. Die Blume ist also hier in der Freude am gefälligen Linienspiel zu ornamentalen Zwecken stilisiert. Und doch kann kein Zweifel über ihre Bedeutung obwalten. Die Form jener Lilie (vgl. Abb. 75) erklärt sich nämlich sofort, wenn man annimmt, daß die beiden Seitenblätter im Profil, das Mittelblatt aber als von unten gesehen gezeichnet ist. Es ist dieselbe Verschiebung des Augenpunktes bei ein und demselben Gegenstande, von dem oben die Rede war. Gewiß war das nicht der erste Versuch griechischer Künstler, eine Lilie wiederzugeben. Ein Tongefäß von Thera (jetzt in der École française in Athen) versucht

Abb. 75.

[1]) Abgeb. KEKULÉ, D. griech. Sculptur (Berl. 1907), S. 43.

[2]) Tropaeum Traiani, 103 u. 116.

die Lösung der Aufgabe auf eine andere Weise. Hier zeigt sich (Abb. 76) die Lilie malerisch stilisiert ebenfalls in Profilstellung, aber ohne das Mittelblatt: es wurde weggelassen, weil so das charakteristische Zeichen der Blüte, das hammerförmige Staubgefäß, voll zur Wirkung kam. Die Vase hängt sicher mit dem mykenischen Kreise zusammen, wenigstens zeigen sich genau dieselben Formen auf einem mykenischen Schwert (jetzt in Athen), das U. KÖHLER bekannt gemacht hat. Es ist ganz undenkbar, hier einen Zusammenhang nicht erkennen zu wollen, und vermutlich gehen beide Darstellungen auf eine ägyptische Urform zurück, freilich nicht auf eine Papyrusblüte, wie U. KÖHLER vorschlug, die um so weniger mit der Lilie verwechselt werden durfte, als eins der mykenischen Schwerter deutlich den an Flussesrand wachsenden, durch eine Entenjagd belebten Papyrus darstellt. Dagegen zeigt sich in ägyptischen Malereien eine sehr ähnlich gestaltete Kulturpflanze, die man in Ermangelung eines Besseren vielleicht Lilie nennen darf[1]). Die beiden Hauptblätter der Blüte gleichen in ihrer Stilisierung wohl der »mykenischen« Lilie, aber anstatt der natürlichen Staubgefäße gibt der ägyptische Künstler einen streng stilisierten Kolben, der als Naturform undenkbar ist. Der Vergleich beider Formen ist lehrreich; sie sind beide stilisiert, aber in der ägyptischen Stilisierung liegt etwas Gewaltsames, Starres, die Schönheit ist nur das Ergebnis der Symmetrie; die griechische Stilisierung zerstört nicht das Naturprodukt, sondern wandelt es nur so weit um, als es das Gefühl für die schöne Linie vorschreibt, und sie drückt die Naturform nicht zur toten Form des Wappens herab, wie es die assyrische Kunst mit ihrem »Lebensbaum« tut. Es ist der griechische Geist der Freiheit, der hier am Werke ist, und dieser Geist hängt darum auch nicht sklavisch an der einmal gefundenen Form, er erfindet neue.

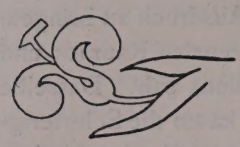


Abb. 76.

Derartig ist der Versuch, die Lilie stilisiert mit drei Blättern darzustellen, wie sie uns Abb. 75 zeigt. Denn auch diese Form ist altgriechisches Erbteil. Sie begegnet uns z. B. bei den Rankenausläufern eines der hellenistischen Zeit angehörenden Golddiadems aus Elaia[2]), das auch durch die Stilisierung anderer Blumen wie Hyazinthen, Winden, Glockenblumen Beachtung verdient. Hier hat die Lilie ganz genau die Abb. 75 angedeutete Form unseres Sarkophages angenommen. So erhielt sie sich durch alle Jahrhunderte; die Leichtigkeit, mit welcher Zeichner und Maler wie Bildhauer die wohlgefällige Form wiedergeben konnten, sicherten ihr für alle Zeit ihre Beliebtheit; daß aber diese Lilie in Ravenna im fünften Jahrhundert und später wirklich als solche empfunden wurde, geht deutlich aus der gleichen Bildung der weißen Blumen hervor, welche aus dem grünen Boden des Apsismosaikes von S. Vitale hervorsprießen (Abb. 77). Sie werden in Ravenna am liebsten mit Rosen zusammengebracht, und so begegnen denn

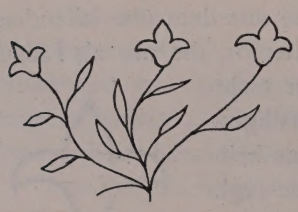


Abb. 77.

[1]) Abbildung einer solchen ägyptischen »Lilie« bei O. PUCHSTEIN, Die römische Säule (Leipz. 1907), S. 12 f., Abb. 11. Das mykenische Schwert mit den Lilien abgeb. Athen. Mitteil., VII, S. 245, das mit den Enten im Papyrusdickicht ebenda, Taf. VIII (U. KÖHLER).

[2]) Abb. Arch. Zeit., 1884, Taf. 7, 1.

auch letztere auf der Rückseite unseres Rinaldosarkophags, dessen Schmalseite die Lilien zeigen. Die Form, die so zähe allen Geschmackswechsel überdauerte und die wir noch heute im Wappenstil als »Lilie« bezeichnen, hat unter den Verzierungen christlicher Grabsteine ganz gewiß keine andere Bedeutung[1]).

Diese Lilie kann uns nun aber zur Erkenntnis des Schulzusammenhanges einer ganzen Reihe von Sarkophagen führen. Zunächst bemerken wir sie in ganz derselben Weise auf den Deckelnebenseiten des Theodorossarkophages (Kat. 79) und seines Nachbarn (Kat. 80), derart, daß man gezwungen ist, die Herkunft wenigstens der beiden letzteren Sarkophage aus gleicher Werkstatt vorauszusetzen. Nun ist aber (S. 232 f.) gezeigt worden, daß auch die Rückseite des Magiersarkophages (Kat. 12) in den gleichen Zusammenhang gehört. Andererseits lassen sich Beziehungen zwischen dem Rinaldosarkophag und den beiden Sarkophagen des Barbatianus und Exuperantius entdecken. Allen dreien eignet die zur stärksten Wirkung gesteigerte Art, durch Politur Lichtreize auszulösen. Das gleiche Bestreben tritt uns bei dem Konstanzasarkophag im Vatikan und seinem Gegenüber, dem sog. Helenasarkophage entgegen, der übrigens, was Darstellung des menschlichen Körpers betrifft, alle andern der Gruppe überragt, und wenn uns nun unter den Pflanzenornamenten des Konstanzasarkophages (s. Abb. 66) eine kleeblattartige Form begegnet, welche die Borte des Barbatianussarkophages wiederholt, so schließt sich eine immer engere Kette um diese Gruppe.

Will man in dieser nach Technik, Ornamentmotiven und ikonographischem Gehalt zusammengehörigen Reihe von Sarkophagen, die fast alle dem Ende des dritten Jahrhunderts angehören müssen, zeitliche Abstufungen machen, so dürfte, abgesehen von dem sog. Helenasarkophag, der Rinaldosarkophag an den Anfang der Reihe zu stellen sein. Er übertrifft die andern durch die noch ganz in der Schule der Antike sich bewegende Darstellung des Figürlichen. Das Mißverhältnis der zu großen Hand Christi ist oben aus eigenartigen Kompositionsgründen erklärt worden. Der Sarkophag von Classe Nr. 80 geht schon einen erheblichen Schritt zurück; seine Figuren fallen nicht nur durch die Größe der Extremitäten und Kleinheit der Unterkörper, sondern auch — besonders auf den Nebenseiten — durch ungeschickte Pose unangenehm auf. Andererseits aber offenbart doch die Bearbeitung des ornamentalen Teils noch einen sehr anerkennenswerten Grad von Technik. Der Theodorossarkophag verzichtet ganz auf die Menschenfigur, aber bei der Plastik des Laubornamentes läßt sich weder ein technischer Rückgang im allgemeinen, noch Mangel an Schönheitsgefühl verspüren.

Etwas abseits, und wohl schon in das vierte Jahrhundert hineinragend, stehen die Sarkophage des Barbatianus und Exuperantius. Bei letzterem ist das Mißverhältnis der Körperteile zueinander durch die zu kleinen Füße der drei Figuren noch auffälliger geworden, aber es lebt wenigstens in dem hübschen, jugendlichen Christuskopfe mit der das kurzlockige Haar umgebenden Herrscherbinde noch eine

[1]) Diese »Lilie«, nicht ein Anker, wie De Rossi (Bull. crist., 1891, 112) meinte, hat man zu erkennen auf der Altarwand von S. Maria a Vico bei Griffoni (Salerno), wo sie sich auf den Kreuzesarmen erhebt; das aufrechtstehende Mittelblatt ist hier zum Kerzenhalter umgeformt. Der Anker müßte ja nach unten hängen!

Erinnerung an das antike Schönheitsideal. Davon ist bei dem Barbatianussarkophag nicht mehr die Rede. Für seine breitbeinig posierten Figuren, die fast ins Wackeln geraten, und ihre mürrischen Gesichter gibt es keinen ästhetischen Entschuldigungsgrund. Hier offenbart sich das Unvermögen eines Bildhauers des vierten Jahrhunderts der menschlichen Erscheinung gegenüber.

Der Sarkophag des Barbatianus hat überhaupt unserem modernen, an der Antike geschulten Empfinden gegenüber etwas Fremdartiges, wozu vor allem die Massigkeit der Ornamentkreuze und die wulstigen Kränze das Ihre beitragen. Indessen sind doch gerade die letzteren der römischen Antike nicht fremd. Schon die Girlandensarkophage vom Ende des ersten Jahrhunderts haben diesen Zug zum Massigen. Man kann hier genau beobachten, wie er sich allmählich immer mehr geltend macht. Die Frucht- und Blumenschnüre der Ara Pacis des Augustus haben, wenn auch nicht mehr die leichte Grazie der nur zart angedeuteten Lorbeergewinde, welche die Hinterwand des sog. Schauspielerreliefs im Museo profano des Lateran schmücken[1]), sie konnten das schon deshalb nicht, weil ihre dekorative Wirkung immerhin auf eine gewisse Ferne berechnet war, aber sie folgen in der Anordnung der Blumen und Früchte doch deutlich einem künstlerischen Stilgefühl: die schweren Früchte hängen unten und treten körperlicher hervor, nach oben hin wird die Schnur leichter und zarter[2]). Die Blumen- und Fruchtschnüre des gleichfalls in die erste Kaiserzeit gesetzten Sarkophages Caffarelli im Berliner Museum Nr. 843a ist ebenfalls noch maßvoll und zeugt immerhin noch von feinem Stilgefühl (Abb. 78): das Gewinde verdickt sich erst nach unten, und die einzelnen Blüten sind noch nicht grell unterarbeitet. Vergleicht man sie aber mit den Frucht- und Blumenschnüren des Sarkophages Barberini in Rom (Abb. 79), so springt ein erheblicher Unterschied in die Augen: die Girlande ist hier gleichdick, wulstig und formlos; ihre Teile bilden keine künstlerische Einheit mehr, sondern sind nach ihrer allegorischen Bedeutung aneinandergereiht und treten selbständig aus dem beschatteten Grunde hervor. Ich glaube daher, daß schon deshalb der Sarkophag Barberini nicht

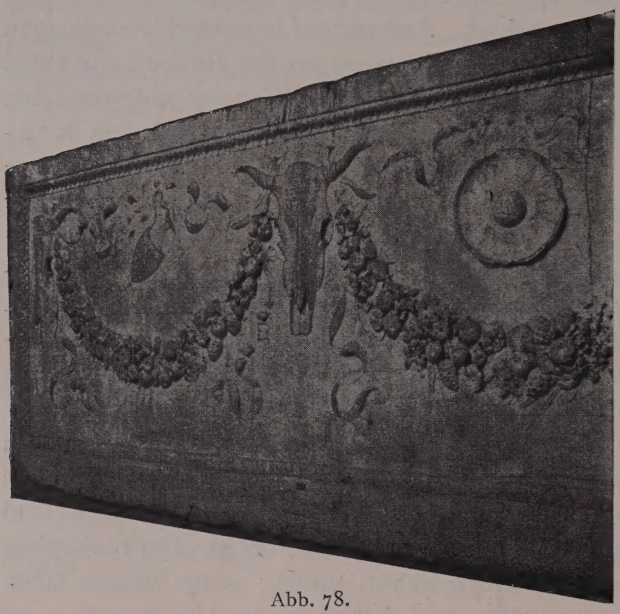


Abb. 78.

[1]) Benndorf und Schoene a. O., 245. — Photogr. Moscioni, 2947.
[2]) S. E. Petersen, Ara Pacis Augustae (Wien 1902), S. 38 f.

mehr in das erste Jahrhundert gehört, sondern in das zweite, wohin der Alkestissarkophag der Ulpia Kyrille aus St. Aignan gehört: sein Deckel hat ähnliche, wenn auch noch nicht ganz so plumpe Girlanden. Warum sollte es auch nicht noch Girlandensarkophage im zweiten Jahrhundert gegeben haben? Schwarzfigurige Vasenbilder wurden auch noch hie und da gekauft, als sie längst aus der Mode gekommen waren. Eine Mode reißt nie plötzlich ab, und Liebhaber können immer auf eine ältere Form zurückgreifen. Übrigens erscheinen mir auch die menschlichen Gestalten gedrungener und untersetzter, als man sie auf stadtrömischen Bildwerken des ersten Jahrhunderts zu sehen gewohnt ist. Die Grazie der augusteischen Zeit ist verschwunden.

Wo Sarkophagreliefs aus dem zweiten Jahrhundert bandumwundene Kränze darstellen, da sehen diese bei ihrer Gedrungenheit einem Kuchen ähnlicher als einer Blumengirlande. So auf einem Medeasarkophag in Mantua[1]). Diese massige Form

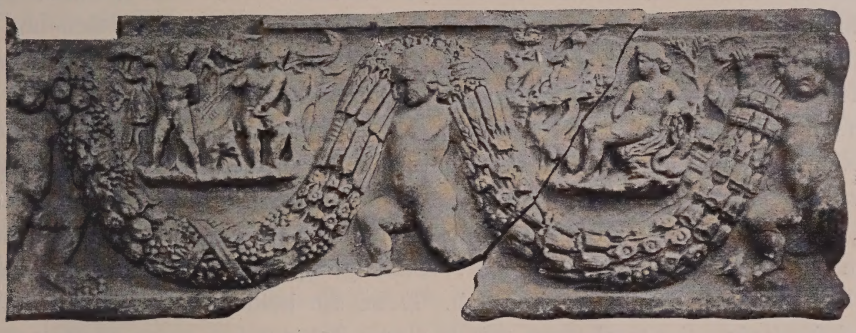


Abb. 79.

kam eben dem Geschmack der spätrömischen Zeit entgegen und führt in ganz folgerichtiger Entwickelung zu dem Stil des Barbatianussarkophages, bei dem freilich die Edelsteine der Kränze wichtiger sind, als die Blumen.

Im ganzen hat sich also aus dieser Übersicht ergeben, daß mit dem Nahen des vierten Jahrhunderts die Tätigkeit der figürlichen Darstellung auf Sarkophagen abnimmt, während das Dekorative nicht nur einen neuen Geschmack entwickelt, sondern auch eine noch anerkennenswerte Technik aufweist. Aus diesem Grunde vermag ich den Theodorossarkophag nicht in das vierte Jahrhundert zu weisen, wie Al. Riegl tut, »weil er keine Figuren mehr enthält«. Denn dieser Umstand kann ebensogut vom Wunsche des Bestellers abhängen. Andererseits muß ich den Rinaldosarkophag, dessen Nebenseiten ganz in ornamentaler Symbolik schwelgen, noch dem Ende des dritten Jahrhunderts zuweisen. Darauf führt der Stil seiner Figuren und der ikonographische Gehalt.

3.

Die *Majestas Domini* der Vorderseite unterscheidet sich von der des Museumssarkophages Nr. 47 durch den völligen Verzicht auf eine Wiedergabe irgendwelcher

[1]) Ant. Bildw., IV, 30; Abb. C. Robert a. O., II, LXII, 196; der Alkestissarkophag ebenda, III, 1, T. VI u. VII, 34, der Sarkophag Barberini III, 2, T. LXIII, 196.

Realität. Den Herrn der Himmel in seiner überirdischen Majestät darzustellen ist die einzige Aufgabe. Nichts erinnert an Irdisches, und auch das Wolkengeschiebe, das nach rechts und links auseinandertritt, dient diesem Zwecke. Ich kann nicht finden, daß, wie A. RIEGL meint, in dieser symmetrischen, löffelartigen, etwas spielerischen Art der Wolkenbildung sich auch nur eine Spur von Naturnachahmung verrät.

Die Darstellung dieser den fernen Raum andeutenden Luftgebilde ist in der antiken Plastik ein seltener Vorwurf[1]). Immerhin findet er sich, wo die Ferne des Himmels das Bild landschaftlich begrenzt und diese Grenze zur Andeutung einer in das Bild ragenden, übersinnlichen Welt nötig ist. So reicht auf dem Münchener Elfenbeinrelief mit Christi Himmelfahrt und den Marien am Grabe[2]) die Hand Gottes aus Wolken, um den Sohn zu sich zu ziehen. Die Wolke war hier zum Verständnis des natürlichen Vorgangs nötig; ebenso wenn die Apostelsymbole aus der den irdischen Schauplatz abschließenden Stratuswolke hervorschauen, wie auf dem Elfenbeindiptychon der Sammlung Trivulzi in Mailand[3]). In beiden Fällen handelt es sich um ein den Raum abschließendes, landschaftliches Motiv, um eine malerische Wirkung, wie denn bei beiden Reliefs die einzelnen Naturformen mit fast illusionistischer Wirkung hervorgehoben sind. Von alledem ist auf dem Rinaldosarkophag nicht die Rede. Hier ist die Naturform in ihrer Wirklichkeit geflissentlich vermieden. Die stilisierten Palmbäume sprechen jeder Naturwahrheit Hohn. In diesem Bilde ist alles stilisiert, alles Symbol, bis auf die gleichmäßig flatternden Mäntel der Apostel, von denen keiner etwas vor dem anderen voraushat. Zur Vervollständigung eines Landschaftsbildes waren die Wolken also vollkommen entbehrlich. Denn die beiden Apostel stehen überhaupt nicht auf der Erde. Sie erscheinen, wie in einem Bühnenbilde eingerahmt, auf idealem Boden, und der oben architektonisch geglättete Paradiesesberg ist auch wie das Vorsatzstück einer Bühne, wo alles zum Symbol wird. Der religiöse Gedanke beherrscht die ganze Darstellung. So sind denn auch die Wolken nur der symbolische Ausdruck für die Erhabenheit Christi, der sein »Haupt in die Wolken birgt«[4]), und dem daher auch der Himmelspförtner, seines Winkes gewärtig, zur Seite tritt. Man begreift, welchen Schritt die Kunst hier über die *Majestas Domini* des Museumssarkophages hinaus tat, aber die Bewegung war damit noch nicht am Ziel.

4.

Unter allen Sarkophagen Ravennas steht dem Rinaldosarkophag am nächsten der sog. Pignatta-Sarkophag (Abb. 25), welcher im Volksmunde dem Propheten Elisaeus zugeschrieben wird und in dem sog. Sepolcreto di Braccioforte aufbewahrt wird[5]). Er

1) Die merkwürdigen Gebilde auf den Goldbechern von Vaphio, in denen noch AL. RIEGL Wolken erkennen wollte, sind ohne Zweifel Andeutungen einer Gebirgslandschaft. S. A. REICHEL in den Österr. Jahresheften, XI (1908), 249 ff.

2) Abb. G. STUHLFAUTH, D. Engel in d. altchr. K. (Freiburg Br. 1897), S. 139; Photogr. C. TEUFEL in München, 589.

3) Abb. GARRUCCI a. O., 449, 2; VENTURI, Storia, I, Fig. 61.

4) Vielleicht eine Erinnerung an Psalm 104, 2: »Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest aus den Himmel wie einen Teppich«.

5) Kat. 68.

ist der monumentalste Sarkophag Ravennas und muß einem der hervorragendsten Kirchenfürsten als Grabstätte gedient haben. Welcher Zeit gehört er an?

Wäre das Relief nach dem Ephesischen Konzil (431) gearbeitet, so würde die »Theotokos« unbedingt durch den Nimbus ausgezeichnet sein, was nicht der Fall ist[1]). Andererseits aber macht doch der Umstand, daß die beiden Mariendarstellungen der Schmalseiten auf eine Zeit hinweisen, in der die Marienverehrung sich Bahn brach, es wahrscheinlich, daß das Relief in der Nähe der Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert geschaffen sein wird. Dieser Ansatz stimmte zu dem, was wir von dem Stil wie von den Gegenständen der Sepulkralkunst dieser Zeit wissen. Von den drei monumentalen Sarkophagen Ravennas, deren Vorderseite eine *Majestas Domini* aufweist, dürfte die des Museums[2]) die älteste sein. Sie gibt in ihrer Darstellung noch menschlichen Beziehungen Raum. Der Rinaldosarkophag geht schon in Symbolik auf und bezeichnet damit einen wichtigen Schritt in der Weiterentwickelung der religiösen Kunst. Aber seine Darstellung verfügt doch andererseits noch über so viel Schönheitsgefühl, und die Sicherheit seiner Technik ist noch so groß, daß unser Sarkophag um ein erhebliches hinter ihm zurückstehen muß. Zwar darf die Gruppe seiner Rückseite: »Hirsch und Hindin, vom Wasser des Lebens nippend« als leidlich gewandt bezeichnet werden, aber es ist die Art einer sinkenden Kunst, daß Geräte und Tiere noch immer in richtigen Verhältnissen erscheinen, während die Proportionen der menschlichen Gestalt die Fähigkeit des bildenden Künstlers zu übersteigen beginnen. Tritt das auch bei den Figuren der Vorderseite noch nicht in so hohem Grade hervor, so fällt es um so mehr bei dem Relief der Schmalseiten auf. Die Figuren der Vorderseite erscheinen ohne Kontrapost der Haltung und stehen etwas breitbeinig und schwerfällig da, von der Figur der Maria der rechten Schmalseite aber hat man nicht mit Unrecht gesagt, sie sei »wie aus Pfefferkuchen gebacken«[3]). Etwas naturgemäßer sind die Figuren der linken Schmalseite gehalten, um so weniger aber der Engel der Verkündigung. Hier ist auf die Eigenart der zufälligen Erscheinung fast ganz verzichtet: der Engel wendet sich schon nicht mehr zur Maria, er ist ein Wesen für sich, und wenn die Frontalstellung der Figuren der Vorderseite bei einem Repräsentationsbilde wie einer *Majestas Domini* noch entschuldigt werden kann, ist sie bei dem Verkündigungsengel ohne alle Rücksicht auf die Gesetze der Wirklichkeit durchgeführt. Hier beginnt, wenn auch leise, ein Erstarrungsprozeß der Kunst, der den obigen Zeitansatz wohl als gerechtfertigt erscheinen läßt.

Geht man ins einzelne, so zeigt sich gleichfalls durchweg die Tendenz der spätrömischen Kunst auf das Flächenhafte und Massige. Die monumentalen Dimensionen

---

[1]) Vgl. G. Stuhlfauth, Die Engel (Freiburg Br. 1897), 124. — Über die Flügelgestalt des Engels wage ich nichts zu sagen. Sie soll nach J. Strzygowskis Behauptung (Byzant. Zeitschr., VIII, 206 und »Orient oder Rom«, 28 f.) im Osten früher vorkommen als im Westen. Ein afrikanisches Relief mit dem geflügelten Engel und den Magiern will de Rossi (Bullet. crist., 1884/5, 51) in die erste Periode des vierten Jahrhunderts setzen. Stuhlfauth a. O., 244 setzt das Aufkommen der beflügelten Engel an das Ende des vierten Jahrhunderts.

[2]) Riegl a. O., 101 ff. scheint ihn nicht zu kennen; er würde wohl sonst den Pignatta-Sarkophag anders datiert haben.

[3]) Vgl. Al. Riegl a. O., 130. Ich weiche trotzdem in der Beurteilung und Zeitbestimmung des Sk.s von R. ab.

des Sarkophages, der darin ja immer noch seine Verwandtschaft mit den der altgriechischen Sepulkralkunst eigenen Formen verrät, gewährten dieser Tendenz einen besonderen Spielraum. An die antike Sepulkralkunst erinnert übrigens auch das christliche Symbol der vom Wasser des Lebens nippenden Hirsche. Das Motiv geht in letzter Linie doch auf die symmetrisch gestellten Greife oder Löwen zurück, welche die eine Pranke auf eine zwischen ihnen stehende Vase legen, und dies fast heraldische Motiv findet sich schon bei dem Sphinxenpaar auf dem Konstantinopler-Sarkophag von Klazomenai [1]). Es gehört schon da zum konventionellen Schmuck der Särge. Das Motiv erhielt sich also länger als ein Jahrtausend durch alle Stilwandlungen der Kunst von der naiven Silhouette des Archaismus bis zur formellen Reife griechischer Plastik und weiter. Die Tiere der Rückseite sind nicht ohne Sorgfalt ausgearbeitet. Ihre im Hintergrunde stehenden Beine sind perspektivisch in einem zweiten Grunde behandelt, die des Vordergrundes lösen sich fast ganz los. Trotzdem kann doch auch diese Darstellung den flächenhaften Charakter der spätrömischen Reliefkunst nicht verleugnen. Was von der für diese Zeit charakteristischen Gewandbehandlung der Figuren des Museumssarkophages (S. 235) gesagt ist, gilt im allgemeinen auch für die Figuren der Vorderseite. Auch sie treten derb und massig aus dem Luftraum; die taktische Ebene des Hintergrundes existiert für sie gar nicht. Dieses Isolierungsprinzip der Einzelform läßt natürlich einen Zusammenhang der Gruppe nicht aufkommen. Sie würde haltlos auseinanderfallen, wenn nicht noch das Streben, sie zentralistisch aufzubauen — ein altes Erbteil griechischer Kunst — als einigendes Band um sie schwebte.

Bot der Rinaldosarkophag eine wenn auch übersinnliche Handlung dar, das Darbringen der Kränze durch die beiden Hauptapostel, so ist die *Majestas Domini* unseres Sarkophages zu einem fast leblosen Repräsentationsbilde herabgesunken. Wenn Christus seine Füße auf die Köpfe von Löwe und Otter setzt, so scheint es, als ob sich das von selbst versteht, sowohl für ihn wie für die Tiere, und wenn die beiden Apostel an diesem Triumphe teilnehmen, indem sie ihre Füße auf die Schwänze der Tiere stellen, so ist auch das nur eine leblose Scheinhandlung. Denn weder löst diese Handlung bei den Tretenden irgend ein Bewegungsmotiv aus, noch unterliegen die Tiere dabei irgend einer Empfindung.

Die Majestät des Gottessohnes ist keine menschlich anschauliche Darstellung mehr, sie ist ein Begriff, der um so unfaßbarer ist, mit je größerem Pomp er ausgesprochen wird. Man pflegt diesen Charakter als »byzantinisch« zu bezeichnen. Doch ist nicht der geringste Grund vorhanden, an einen von Byzanz ausgehenden Einfluß zu denken. Es war das folgerichtige Entwickelungsgesetz der spätrömischen Kunst, das zu dieser Erscheinung führte. Sie hatte sich lange genug auf römischem Boden vorbereitet. Schon der ältere der beiden Sarkophage in S. Francesco bringt in dem thronenden Christus, wie S. 123 ff. bemerkt, nur eine Abwandlung des Imperatorentypus. Aber aus dem lebens- und hoheitsvollen Bewegungsmotiv dort ist hier eine starre Maske geworden, und die Überladung mit den symbolischen Attributen von Otter und Löwe bringt kein neues Leben hinein.

[1]) Abb. Monum. d. Inst. arch., XI, T. LIII zu Annali, 1883, 174 u. 176; vgl. Jahrb. d. arch. Inst., XIX (1904), 156, A. 24.

Das Treten auf den unterworfenen Feind gehört zu den ältesten Motiven der orientalisch-ägyptischen Kunst, wie ja auch die gezähmten wilden Tiere wie Löwe und Panther neben oder unter dem Throne des Herrschers altorientalisch sind [1]). Das Motiv wird unbedingt auch in der spätrömischen Kunst bei Kaiserstatuen angewandt worden sein. Findet sich doch z. B. der Besiegte schon zu Füßen der Hadriansstatue von Hierapytna in Konstantinopel [2]). Die oberflächliche Behandlung und Kleinheit der unterworfenen Figur beweist zudem, daß der Künstler auf diesen gewöhnlichen Typus nicht erst besonderen Wert zu legen brauchte. Seine Erfindung war es gewiß nicht. Der byzantinische »Pantokrator« ist nur ein letzter Ausläufer dieser Entwickelungsreihen, die, vom allgemeinen Kaiserkultus ausgehend, in dem ganzen Imperium hervorgetreten sein werden, wo Mittel und Gelegenheit zu statuarischem Schmuck der Hallen und Plätze aufforderten. Es soll z. B. nach STRZYGOWSKIS Behauptung [3]) gerade in Ägypten schon »in früher Zeit« heimisch gewesen sein. Ich würde darin allein noch keinen zwingenden Grund sehen, bei unserer Christusfigur auf ägyptischen Einfluß zu schließen. Allein es treffen hier doch mehrere Anzeichen zusammen, die allerdings bestimmter auf Ägypten und den Osten hinweisen. Daß die kolossale Porphyrstatue aus Alexandria [4]) wirklich den Pantokrator darstellt, ist kaum zu bezweifeln. Nun aber findet sich dort an dem Rande des massiven Sessels eine Schmuckform, die nicht nur als ägyptisch bezeichnet werden kann, sondern sich auch geradeso an dem Sitze und dem oberen Rande des Sessels unserer Christusfigur wiederholt.

Diese Borte soll jedenfals einen Besatz von runden und viereckigen, meist oblongen Edelsteinen vorstellen. Sie ist in Ravenna als Verbrämung von Gewändern wie architektonischen Gliedern so häufig, daß sie von J. KURTH [5]) geradezu als »ravennatischer Gemmenstreifen« bezeichnet wird. Sollte es ein Zufall sein, daß sich dies Ornament hier genau so wie auf jener Alexandrinischen Pantokratorstatue wieder findet?

Aber ich reihe diesem Beispiel noch ein zweites an, dessen ägyptische Herkunft zwar nicht bewiesen, aber doch nicht ohne Grund vermutet worden ist. Ich meine das an der Südseite von S. Marco in Venedig erhaltene, merkwürdige Porphyrrelief [6]), welches die Umarmung zweier militärisch gekleideter Männer darstellt. Ihre Schwertscheide ist mit ganz derselben Borte versehen, wie Abbildung 44 erkennen läßt, und ähnlich ist ihr Cingulum ornamentiert.

---

1) S. O. BENNDORF, Heroon v. Gjölbaschi im Jahrb. d. Kunsts. des allerh. K., XII (1889), S. 12, A. 4.

2) Vgl. Gazette archéol., VI (1880), pl. 6. S. Eranos Vindobonensis (Löhr), 58 ff.

3) Vgl. KLIO, II, 107 und Kopt. Kunst, 3—6, Nr. 7256.

4) Abb. KLIO, II, 121. Röm. Quartalschr., 1898, 4.

5) a. O., 122.

6) Abb. KLIO a. O, 106 u. sonst, z. B. bei WITTIG, Bildw. des Campo Santo in Rom (Röm. Quartalsch., Suppl. 1906), p. 116, der die Soldaten nach einer Legende der Acta Sanctorum als Processus und Martinianus bezeichnet. Daß übrigens das schon von palmyrenischen Grabsteinen her bekannte Barett der Soldaten, das also keineswegs blos Juden bezeichnet, erst kurz vor Konstantin auftauchen soll, scheint mir schon deshalb nicht glaublich, weil es sich z. B. schon bei dem niederfallenden Grabeswächter des Elfenbeins Trivulzi findet, dies aber aus stilistischen Gründen auf keinen Fall so tief gerückt werden kann. Auch der mit dem Speer stoßende Soldat des einen britischen Passionstäfelchens trägt dieselbe Mütze, ebenso die Diener des »Lesenden« auf den Sarkophagen von Arles (Musée lapidaire, Nordseite, zweite u. vierte Halle), beide dem dritten Jahrh. angehörig. (Abb. LE BLANT, Étude etc., pl. III u. VI.)

Rechnet man dazu, daß das Erscheinen eines geflügelten Engels auf der rechten Schmalseite für den Westen in dieser Zeit noch ungewöhnlich ist, die Art aber, wie die Umarmung von Maria und Elisabeth auf der linken Schmalseite erfolgt, eher an syrische Vorbilder erinnert[1]) — auch die Soldaten des Porphyrreliefs umarmen sich ähnlich —, so scheint bei der Gestaltung unseres Sarkophages allerdings ägyptisch-syrischer Einfluß vorzuliegen[2]). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt die stilistische Untersuchung über die Lämmersarkophage.

[1]) S. darüber R. STRZYGOWSKI a. O., 111 u. 118 f. Auch auf Ampullen von Monza. GARRUCCI a. O., 433, 8. Auf der Kathedra des Maximianus sinkt der alte Jakob Joseph gleichfalls in die Arme. Über den ägyptischen Ursprung des Thrones siehe II, 12, Zur sog. Kathedra des Maximianus.

[2]) Man könnte schließlich auch in den auf Grabdenkmälern verständlichen, bei der Begegnung zwischen Elisabeth und Maria aber zwecklosen Zypressen eine Einwirkung ägyptischer Kunst sehen (s. LAJARD, Recherches s. l. culte du cyprès etc. in den Mém. de l'Acad. des insc., XX, 1854), p. 297, wenn man nicht wüßte, daß das Symbol dieses Lebens- und Todesbaumes den Ägyptern erst über Syrien zugekommen ist. Vgl. die Sarkophagvorderseite Kat. 16.

10. DIE LÄMMERSARKOPHAGE.

1.

Mit der Figur des guten Hirten, der schon auf heidnischen Sarkophagen in idyllischer Landschaft ein Bild friedlichen Daseins darstellte und der, wie S. 171 gezeigt ist, bei seinem Übertritt in die christliche Darstellung neben jener Orans den Frieden des Paradieses verkündet, hielt auch das Lamm seinen Einzug in die christliche Kunst. Anfangs den Gläubigen bezeichnend[1]), der sich nach dem Frieden der paradiesischen Gefilde sehnt, ging es, dem johanneischen Ausspruch vom Lamm Gottes folgend, bald auf Christus, das Vorbild aller Gläubigen, über, ohne die ältere Bedeutung aufzugeben. Der Übergang muß sich ohne Schwierigkeiten schon früh vollzogen haben.

Auf diesem Standpunkte des Überganges stehen die Zwickelreliefs des Bassussarkophages[2]). Bestimmter als alle stilistischen Gründe, aus denen das der Antike noch sehr nahestehende Werk seinen Platz vielleicht noch im zweiten Jahrhundert verlangt, drängt diese wie eine Künstlerlaune anmutende Darstellung christlicher Heilslehren unter dem Gewande von Lämmerfiguren an den Anfang christlicher Sarkophagplastik hin. Beweis: die Darstellung ist in ihrer Art ganz vereinzelt, sie mußte es sein, denn sie widersprach dem Ernst, welchem die Erzählungen der Sarkophage geweiht waren, sie konnte darum in der Kunst nicht mehr Wurzel fassen; je mehr diese sich von ihrem antik-heidnischen Ursprung entfernte, je mehr der christliche Gedanke darauf hindrängte, sich rein und bestimmt ohne den irdischen Reiz menschlicher Lebensbilder selbst auszusprechen, desto mehr verschwanden die Lämmer auf Sarkophagen, wie sie in der Übergangszeit etwa noch den schlafenden Schäfer(!) Endymion-Jonas umgeben hatten[3]). Der hieratische Stil der Mosaiken hielt zwar noch längere Zeit das Bild der Lämmer für die Seligen fest, symbolisierte Christus im Kreise der Apostel unter einer Lämmerschar, aber schließlich blieb der Lämmertypus am »Lamm Gottes« allein haften[4]). Wer sich diesen konsequenten Gang der Entwickelung vergegenwärtigt, kann schon aus dem Grunde nicht daran zweifeln, daß die fast willkürliche Verkleidung Christi, Mosis und anderer in Lammesgestalt auf die spätere Zeit

1) Vgl. Goar, Euchologium (Officium exsequiarum 425): »τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, σῶτερ, καὶ σῶσόν με«.

2) De Waal, Sarkoph. des Iunius Bassus und Grisar, Röm. Quartalschr., 1896, 315 ff.

3) So auf einem Sarkophag im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

4) Am Anfang des fünften Jahrhunderts muß das Lammsymbol ganz fest gewesen sein. Vor dem Kreuze stehend, also ganz wie auf dem sog. Honoriussarkophag (Kat. 3) erwähnt es Paulinus v. Nola, Epist., XXXII, 11 ff. in jener viel zitierten Stelle.

nicht mehr paßt. Ohne jene heillose Inschrift des Bassussarkophages[1]) würde kein Mensch gewagt haben, den Bassussarkophag in das Jahr 369 zu setzen[2]). Nun aber spricht alles dagegen, die mit der antiken Kunst unmittelbar zusammenhängenden Typen der teils noch ganz nackten, teils bekleideten Figuren, der in der Mitte auftauchende Uranos mit dem wallenden Schleier (S. 130), die zentralisierende Komposition, die prächtige Hallenarchitektur des zweistöckigen Baues (vgl. S. 131), die saubere Technik, alles in allem: die Freude an der sinnlichen Erscheinung, die sogar die Zwickel des Untergeschosses noch benutzt, um sie mit den fast heiter wirkenden Tierszenen zu füllen. Denn von der frostigen Lämmersymbolik der späteren Jahrhunderte ist hier wahrlich nichts zu spüren. Hier waltet noch ganz antiker Geist. Es ist ein naiver Spieltrieb, der sich auslebt. Die Lämmer sind wirklich mehr Tiere als Symbole, und das Christuslamm entbehrt auch des Nimbus mit dem Konstantinischen Monogramm[3]). Schon diese eine Tatsache hätte bei der Ansetzung des Werkes in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts stutzig machen müssen. Wo wäre aber auch in dieser Zeit Platz für eine solche noch ganz in den Gesetzen der Antike sich bewegende Technik und Darstellung?

Der Bassussarkophag kann nur in der Blütezeit der römischen Sarkophagplastik entstanden sein, vielleicht um 200 n. Chr., um eine runde Zahl auszusprechen, vielleicht gar etwas eher. Jedenfalls vorausgegangen sein aber muß ihm der Typus der einfachen Säulensarkophage, wie die von S. Francesco in Ravenna, wo die einzelne Halle noch als architektonische Umrahmung einer Nischenfigur empfunden wird. Von diesen Hallensarkophagen aus wird sich die Weiterentwickelung nach zwei Seiten hin vollzogen haben: die Nischen füllten sich dem Kunstprinzip des dritten Jahrhunderts gemäß mit Figurengruppen und Szenen, die schließlich den architektonischen Rahmen sprengten und zu jener Figurenfülle führten, welche wie in großem Gedränge typologischer Bilder den Sarkophag umgab, oder man hielt den statuarischen Schmuck Christi und seiner Apostel fest und brachte diese, auch losgelöst von der Hallenarchitektur, zur Darstellung. Den letzteren Weg schlug besonders die Sarkophagplastik von Ravenna ein, wo sich im Laufe der Jahrhunderte das schlichte Motiv einer *Majestas Domini* — Christus zwischen den beiden Hauptaposteln — als das herrschende entwickelt hatte.

Für dieses Motiv tritt nun in der Mitte des fünften Jahrhunderts die symbolische Darstellung durch Lämmer ein. Der Papst Gelasius I. († 496) schrieb die sakramentale Formel vor: »*deum deprecemur, ut defunctum boni pastoris humeris reportatum sanctorum consortio perfrui succedat*«, und dieses Bild des Christen als eines Lammes konnte so nur angewandt werden, wenn sein Gebrauch längst feststand. In der Mitte des fünften Jahrhunderts war das gewiß der Fall, aber vielleicht dürfte doch der sog. Konstantiussarkophag im Mausoleum der Galla Placidia[4]) der erste Vertreter der Gattung sein. Er ist wohl mehr erwähnt, als irgend ein anderer von Ravenna,

[1]) Al. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie (Wien 1901), S. 101.
[2]) Richtig urteilt Wittig, D. altchr. Sculpt. im Mus. des Campo Santo in Rom (1906), 14 ff.
[3]) S. Ad. Krücke, Der Nimbus u. verwandte Attribute (Straßb. E. 1905), 77.
[4]) Kat. 1.

aber vielleicht weniger in seiner eigentümlichen Bedeutung für die Kunstgeschichte erkannt und verlangt deshalb eine etwas eingehendere Besprechung.

2.

Der Sarkophag, welcher, wie es scheint, mit Unrecht den Namen des Konstantius († 423) trägt und vielleicht dem Kaiser Valentinian III. († 455) zugehörte, ist seinem Äußeren nach beschrieben worden. Hier sei nur auf die stilistischen Eigentümlichkeiten des Reliefs der Vorderseite aufmerksam gemacht! Für ein Werk aus der Mitte des fünften Jahrhunderts sind dieselben allerdings überraschend genug. Man hat den Eindruck einer bewußten Reaktion gegen den Stil der spätrömischen Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts, eines Zurückgehens auf das klassische Formgefühl des ersten Jahrhunderts. Wo wir ein derb hervortretendes Relief erwarten, das im wesentlichen auf ornamentale Wirkung ausgeht, finden wir ein fast zart empfundenes plastisches Gebilde; anstatt plumper architektonischer Umrahmung saubere Profilleisten, wie bei einem aus Holz gezimmerten Schrein [1]), anstatt der Auflösung des Reliefgrundes und steif stilisierter Naturformen eine feine Andeutung des Wirklichen. Der leicht gewellte Boden steigt in der Mitte zu einem Hügel an, aus welchem sich die vier Paradiesesquellen ergießen. Sie sind leise nach links verschoben, denn nur so ließ sich das künstlerische Gleichgewicht wieder herstellen, nachdem der Nimbus des Christuslammes den Mittelpunkt des Bildes etwas zu weit nach rechts gedrängt hatte. Der Umriß der ganzen Gruppe, ihre Einrahmung durch die beiden Palmen, zeugt von Schönheitsgefühl, dem unveräußerlichen Erbteile hellenistischer Kunst. So sind die Profillinien von Landschaft und Figuren natürlich bewegt, verschmähen aber die Mittel einer illusionistischen Kunst; kaum daß die hinteren Füße der beiden Nebenlämmer die Ausdehnung in die Tiefe verraten.

Ein feines Stilgefühl durchdringt auch die Einzelformen. Haltung und Gliederung der schönen, wohlgenährten Tiere sind eingehend und sicher behandelt. Sieht man genau zu, so steht kein Ohr, kein Fuß bei dem einen Tiere wie bei dem andern. Ebenso lebendig, aber doch wieder mit Beschränkung auf ihre typischen Bestandteile sind die zwei schönen Palmbäume dargestellt. Ihre zarten Blätter bewegen sich, bald raumfüllend, bald sich keck überschneidend, in anmutigen Linien. Trotzdem geht die Stilisierung der Formen im allgemeinen, gehen die Umrisse der Tiere wie der beiden Palmen nicht über die Grenze hinaus, in der sich auch die Antike bewegte. Das Naturvorbild ist hierbei in keiner Weise alteriert.

Um so auffälliger erscheint neben so sicherer Naturbeobachtung die eigenartige Bildung der Lämmervließe, deren Flocken vielmehr an plastisch gebildete, regelmäßige Schuppen erinnern und eine direkte Abkehr von der Naturwahrheit bekunden. Hier verrät sich offenbar eine besondere Schulrichtung, der wir nachzugehen Ursache haben. Es ist keine Frage: diese Formen sind beabsichtigt. Denn sie sind geflissentlich und mit besonderer Feinheit gearbeitet: Der Schuppenumriß wiederholt sich

[1]) Das Motiv der Holzvertäfelung begegnet auf der Rückseite des Ledasarkophages von Kephisia in Athen. Abb. C. Robert a. O., II, T. III.

nämlich nach innen zu durch eine mehr oder weniger oblonge, konzentrische Kerbe, die nur den Zweck haben kann, die unnatürlich glatte Oberfläche in eine rauhere, bewegtere umzugestalten. Aber die Formen der Wollflocken sind damit in keiner Weise der Natur genähert. Im Gegenteil! Diese Erfindung ist geradezu barock. — Gewiß beginnt am Anfange des dritten Jahrhunderts besonders in der architektonischen Ornamentik das alte straffe Band sich zu lockern, Laune und Willkür zerbricht die ruhigen Formen und spielt mit den konstruktiven Gedanken. Der Heliostempel in Baalbek, der etwa ins Jahr 200 gehört, liefert schlagende Proben davon [1]). Tragende Säulen isolieren sich, und Palmetten gestalten sich zu Menschenfratzen. Schon in einem Friesstück des Juturnaheiligtums auf dem Forum in Rom verschmilzt Pflanze und Menschenkopf in unnatürlicher Weise [2]). Aber den ravennatischen Tieren ist ein übersinnlicher, ich möchte sagen hieratischer Charakter aufgeprägt, sie sind zum Symbol geworden [3]).

An einem Orte, wo nur Personen aus kaiserlichem Geblüt beigesetzt waren, darf man von vorn herein nur die Arbeit eines hervorragenden Künstlers erwarten. Für die herrlichen Mosaiken, die den Wandschmuck bilden, ist das außer Zweifel [4]). Hier verraten Technik, Farbenzusammenstellung, Stil und Erfindung einen Künstler allerersten Ranges — man »darf ihn den Meister der Goldranken« nennen —; ist es denkbar, daß die Anfertigung der Mosaiken einem solchen und die der Sarkophage einem Pfuscher übertragen wurde, der blos Dutzendware lieferte? Erwarten wir nicht vielmehr auch hier etwas, das auf der Höhe des Zeitgeschmackes steht? Nun ist für den Künstler der Mosaiken die Neigung zum Einfachen, Gedankenvollen, zum Symbolischen bezeichnend. Bei aller Feinheit des Geschmackes begnügt er sich mit einer einfachen Farbenskala. Von der Farbenpracht der Meister von S. Vitale und von ihrem Realismus trennt ihn ein volles Jahrhundert. Auch die Lämmer auf dem Bilde des königlichen Hirten, des Gottessohnes im Purpurmantel, sind nichts weniger als realistisch. Ihre Wollflocken heben sich, der Natur der Mosaiksteinchen entsprechend, wie regelmäßige spitze Dreiecke voneinander ab, sie sind fast heraldisch gebildet. Derselbe Gegensatz begegnet uns zwischen dem heraldischen Goldlöwen in der dunkelblauen Sternendecke des Mausoleums und dem Löwen im Altarvorraum von S. Vitale, bei dem kein Haar der Mähne, keine Pore des Bartes vergessen ist. Für den ernsten Ort des Mausoleums war solche Kunst des Stilisierens gerade die einzig geeignete. Das Naturgeschöpf wird damit aus der zufälligen Erscheinung zum typischen Symbol hinaufgeläutert, wie sich der Gedanke an diesem Orte des Todes dem Gefühle der Ewigkeit hingeben soll. Liegt es da nicht auf der Hand, daß der Künstler des Sarkophages in demselben Geiste zu wirken angewiesen war? Schon die *Majestas Domini* unter der Maske von Lämmern entkleidete die heiligen Figuren des letzten Schimmers von Erdenwirklichkeit: hier ist alles Symbol; das kecke Zurückwenden des Kopfes beim mittleren Christuslamm drückt mit einem Zuge seine dominierende Stellung aus,

[1]) Jahrb. d. arch. Inst., 1901, 146 (O. Puchstein).
[2]) N. Jahrbb. f. d. kl. Altert., 1902, 370 ff., 380 (Deubner).
[3]) Ganz vereinzelt das Schuppenvließ auf kampan. Krater Nr. 3011 der Berliner Vasensamml.
[4]) J. Kurth, Die Mosaiken, I.

das Herantreten und Aufschauen der beiden anderen Lämmer zu der Höhe des Berges, von dem die Paradiesesquellen herabrinnen, den Drang der beiden Hauptapostel Paulus und Petrus, als Vertreter der Gläubigen, mit dem Herrn im Paradiese zusammen zu sein, und die beiden Palmen sprechen deutlich genug von den schönen Bäumen, die an den Wassern gepflanzt waren, und von deren Früchten es »lieblich zu essen« war. Aber die Schönheit ihres Wuchses und die Stilisierung des Lämmervließes drängen jeden Gedanken an die Wirklichkeit zurück. In der Natur gab es derartiges nicht. Wo fand der Künstler diese Formen? Wäre es wirklich blos Laune und Lust am Sonderbaren gewesen, das ihn die Wollflocken in regelmäßige Fischschuppen verwandeln ließ?

Ich vermute, wie er bei der Umwandlung Christi und der Hauptapostel in die Lämmergestalt nach einem zweihundert Jahre alten Vorbilde zurückgriff, das im Anbeginn der christlichen Skulptur aufgetaucht war, so fand er auch in einem uralten hieratischen Stil das Vorbild für seine Lämmervließe. Indem ich den Vorrat der heidnischen und christlichen Lämmerdarstellungen durchmustere, finde ich nur einen Ort, wo eine solche Bildung geübt war. Das ist Nordafrika [1]).

Ich zähle im folgenden eine Reihe von Bildwerken auf, deren Herkunft aus Nordafrika nicht zu bezweifeln ist.

1. Die Widdersphinxe aus dem fünfzehnten vorchristlichen Jahrhundert, von denen sich Exemplare im Museum von Bulak [2]) wie im Neuen Museum von Berlin (Nr. 7262) finden. Die schematische Schuppenbildung des Fells zeigt sich hier als eine in Ägypten uralte Kunstgewöhnung, die sich dort bis auf das fünfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung forterbte.

2. Flasche als geflügelter Sphinx im Museum Lavigerie in Karthago aus einer Nekropolis von Donimès [3]). Das Fell des Tieres, das auf dem Kopfe den ägyptischen Pschent trägt, ist mit halbkreisförmigen Schuppen besetzt.

3. Marmorfragment aus Setif [4]) in Algier. Erhalten ist der untere Teil einer Ädikula, rechts und links von kannelierten Pfeilern eingerahmt. Links davon eine kleine, mit kurzem Gewande bekleidete Figur, hinter der ein Schaf (n. r.) hervorkommt; rechts davon das Unterteil einer mit gekreuzten Beinen dastehenden, bis zu den Knien bekleideten Figur, mit der linken Achsel sich auf einen Stab (oder Fackel?) stützend. Das Fell des Schafes besteht aus ganz regelmäßigen, wie Schuppen gearbeiteten Flocken.

4. Sarkophagfragment des Musée Lavigerie in Karthago [5]). Erhalten ist die strigilierte Vorderseite mit dem rechten Eckfelde. Darin der Oberkörper eines mit

---

1) Schon DE ROSSI hatte sich von Archäologen Afrikas versichern lassen, daß Schafe mit langen, sich am Ende klöppelförmig verdickenden Fettschwänzen der nordafrikanischen Rasse eigen seien. Aber sie sind, wie aus Herodot, III, 113 hervorgeht, ebenso in Arabien zu finden (vgl. O. LENZ, Zoologie der Griechen u. Römer, Gotha 1856, 237), und PLINIUS berichtet, daß sie in Syrien ursprünglich waren. Die Alten beschnitten überhaupt den Schafen die Schwänze nicht.

2) Descript. de l'Égypte. Ant., III, T. 65, 4, danach PERROT u. CHIPIEZ, Ägypten (deutsche Ausgabe, Leipz. 1884), Fig. 205.

3) DELATTRE, Mus. Lavig. (Paris 1900), Pl. XX, 3 u. 4.

4) Abb. DELAMARE, Expédit. scient. de l'Algérie, Pl. 8a, 10; ein ähnliches Motiv Pl. 178, 4.

5) DELATTRE a. O., Pl. II.

faltigem Obergewande bekleideten Jünglings, der auf der rechten Schulter ein Lamm (n. r., Kopf n. l.) trägt. Das Fell besteht aus regelmäßigen, stilisierten Schuppen, mit der Absonderlichkeit jedoch, daß die Rundung nach oben geht, also in einer aller natürlichen Wahrnehmung Hohn sprechenden Weise [1]). Gefunden wurde das Fragment im christlichen Kirchhof von Bit-el-Djebanne 1881 [2]).

5. Silberne Reliquienkapsel aus Henchir Zirara in Numidien [3]). Das Fell der acht Lämmer, welche auf der Vorderseite aus den Toren der Paradiesesstädte Bethlehem und Jerusalem auf das auf dem Paradiesesberg stehende Christuslamm zuschreiten, besteht aus halbkreisförmig stilisierten Wollflocken.

6. Ebenso ist das Fließ eines Widders gebildet, der einen Harpokrates trägt, nur daß die leicht oval stilisierten Schuppen des Widderfells einen Punkt oder eine Linie in der Mitte zeigen. Die Statuette ist etwas flüchtig gearbeitet. Ägyptisches Museum von Berlin, Nr. 8794 [4]).

7. Widder des Zeus Ammon auf einem Berliner Karneol [5]), mit streng stilisierten Fellflocken. Der ägyptische Typus folgt aus der Umschrift AMAN . ., dem Namen des Besitzers, der mit dem Widder seines Schutzgottes siegelte, weil sein Name an diesen anklang.

Ist bei den genannten sieben Werken die afrikanische Herkunft des Typus gar nicht zu bezweifeln, so ist sie bei den zwei folgenden, wenn auch nicht bewiesen doch sehr wahrscheinlich.

8. Silberne Reliquienschachtel aus Grado, die zum Kirchenschatze der dortigen Basilika gehörte, mit der unter 5 genannten Kapsel nach Art und Stil so nahe verwandt, daß ihr gemeinsamer Ursprung kaum zu bezweifeln ist. Von Beziehungen Grados zu Ägypten wissen wir auch sonst. Kaiser Heraklius stiftete einen elfenbeinernen Bischofsstuhl aus Alexandria nach Grado [6]). Auf dem Deckel der Kapsel bemerkt man den Paradiesesberg mit den vier Quellen. Über ihm erhebt sich eine an den Enden zierlich ausgeschweifte *crux gemmata*, zu der von rechts und links je ein Lamm, die Kreuzesarme mit dem Munde berührend, heranschreitet. Ihr Fell besteht aus regelmäßigen, halbkreisförmigen Schuppen.

9. Sarkophag im Campo Santo zu Pisa [7]). Mit der Magerkeit der Darstellung im allgemeinen läßt sich ein numidischer und ein mauretanischer Sarkophag in Philippeville vergleichen, den GARRUCCI (a. O., 300, 3 u. 4) abgebildet hat. Rechts und links gemauerte Pfeiler mit Bögen, darin links ein dürrer Baum mit Pedum, rechts ein gleicher mit Syrinx. In der Mitte eine Berglandschaft, in welcher ein bärtiger

---

1) Genau so liegen die Federn bei einem koptischen Adler des Museums von Bulak bei Gayet, Les monum. du Mus. de Boulaq (Paris 1889), Pl. LX, Fig. 76.

2) Vgl. DELATTRE, Mission cathol., 1882, p. 114 u. 120 und Musée archéol., 1893, p. 38, Nr. 82.

3) DE ROSSI im Bull. crist., 1887, p. 118 ff. zu Taf. IX.

4) Abb. A. ERMAN, Aeg. Religion, S. 224.

5) Abb. A. FURTWÄNGLER, Beschr. d. geschn. Steine usw. (Berlin 1896), Nr. 6580. Vgl. MÜLLER-WIESELER, Denkm. a. K., II, 2, 32; PANOFKA, Gemmen mit Insch.. I, 1, S. 3.

6) S. H. GRAEVEN in Bonner Jahrbb., 1900, 151 f.

7) Abb. C. LASINIO, Raccolta di sarcofagg. etc. (Pisa 1814), T. 49; GARRUCCI a. O., 298.

Hirt im kurzen, gegürteten Chiton ein Schaf auf den Schultern trägt. Um ihn weiden unter vier verkrüppelten Palmen(?) noch vier andere Schafe. Ihre Felle haben die bekannten stilisierten Schuppen. Die Pisaner haben von ihren Streifzügen manches Stück auch aus Afrika für ihre Stadt mitgebracht, so z. B. eine Heraklesstatuette aus numidischem Marmor[1]). Vermutlich stammt auch der Sarkophag daher.

10. Endlich befindet sich in der Glyptothek von Ny Carlsberg ein Relief[2]) (h. 0,85; br. 0,58), welches zwei Opferdiener und ein Schaf darstellt. Das Fell dieses Tieres ist in ganz gleicher Weise als Schuppenfell stilisiert, ja diese Schuppen ähneln durch einen sie in der Mitte teilenden Kiel fast noch mehr Federn. Es ist klar, daß die Bildung im Schulzusammenhang mit den genannten Bildwerken steht, und daß auch dafür ägyptischer Einfluß maßgebend gewesen sein muß. Das Relief, über dessen Provenienz leider nichts Sicheres zu erfahren ist, scheint im römischen Kunsthandel erworben zu sein[3]).

Zieht man in Betracht, daß von diesen zehn Stücken sieben sicher, zwei wahrscheinlich afrikanischer Herkunft sind, bedenkt man weiter, daß diese eigentümliche Stilisierung des Lämmerfells in Schuppenform trotz des reichen Materials an Lämmerdarstellungen auf christlichen Sarkophagen, an Opferdarstellungen und idyllischen Szenen auf heidnischen Skulpturen, so weit ich sehe, nicht wieder begegnet, so darf man wohl den Schluß ziehen, daß Ägypten die Heimat für diese Form ist, von wo aus sie sich auch weiter über die afrikanische Nordküste verbreitet haben wird. Da es aber nur eine Ausnahme wäre, wenn eine so eigenartige, allen Naturgesetzen zuwiderlaufende Form auf räumlich getrennten Gebieten ohne Zusammenhang und gegenseitige Beeinflussung aufkommen sollte, so bleibt nur die Frage zu beantworten, wie der ravennatische Künstler dazu kam, in der Mitte des fünften Jahrhunderts diese ägyptische Form anzuwenden.

Eine Einwirkung nordafrikanischer Kunst auf Ravenna ist an und für sich wohl glaublich[4]). Afrika hatte im vierten und fünften Jahrhundert literarisch wie in der Entwickelung des ihm aus dem Orient zugekommenen Christentums unbedingt die führende Rolle[5]). Von Afrika scheint sich überhaupt eine ganze Reihe von Symbolen der christlichen Kunst verbreitet zu haben. Aber die Einwirkung muß viel allgemeiner gewesen sein. Der Kirchenbau, zumal die fünfschiffige Basilika, war in ganz Nord-

---

1) Meine Ant. Bildw. in Oberit., I, 95.

2) Abb. Ny Carlsberg Glyptothek. Billedtafler (1907), XXVIII, 402.

3) Was Ficker, die altchr. Bildw. im chr. Museum des Lateran (Leipz. 1890), 39 von der Statuette eines guten Hirten im Vatikan sagt, mit der Vermutung, sie stamme aus Afrika, vermag ich nicht zu kontrollieren. Ebensowenig genügt die Abbildung eines möglicherweise in unseren Kreis zu ziehenden Sarkophagdeckels im Besitze des Grafen Stroganoff bei Garrucci a. O., 304,3 für ein sicheres Urteil. — Dagegen läßt sich die Darstellung eines Widders mit ähnlich (in regelmäßigen Reihen) stilisiertem Fell auf einem Silberstater des Königs Euanthes von Salamis auf Kypros (Abb. Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des kl. Altertums. Leipz. 1889, III, 25) den ägyptischen Bildwerken wohl anreihen.

4) Vgl. S. 249 f.

5) Th. Mommsen, Röm. Gesch., V, 658. Über die afrikanische Bildung ebenda, 654 ff.

afrika zu hoher Blüte gelangt[1]). Die Anwendung der Hohlziegel in Flaschenform, welche in Ravenna zur Wölbung des Mausoleums wie der Kuppel von San Vitale geführt hat, war in Afrika ganz gewöhnlich[2]). Die Kapitelle mit Widderköpfen begegnen in S. Apollinare in Classe wie in Soussa in Tunis[3]). Die alexandrinische Malerei genoß schon in der hellenistischen Zeit einen Weltruf. Für die Maler Afrikas erließen die Kaiser Valentinianus, Valens und Gratianus 375 Verordnungen, welche den Künstlern Abgabenfreiheit und sonstige außergewöhnliche Vorrechte einräumten. Das wäre kaum zu erklären, wenn ihre Kunst sich nicht besonderer Anerkennung erfreute[4]). Die neueren Ausgrabungen und Entdeckungen bestätigen das vollauf. Bezeichnend für den Geschmack der Nordafrikaner sind die in Mosaik ausgeführten Deckelfiguren mit dem Bildnis der Verstorbenen auf ihren Sarkophagen in Algier und Tunis[5]). Aber das Mosaik beschränkte sich nicht darauf. Im Hause der Laberier in Udna (Tunis) befinden sich nicht weniger als 67 Mosaikfußböden[6]), und geradezu überraschend ist der Reichtum an Mosaikdarstellungen der afrikanischen Villen und Stadthäuser, wie sie kürzlich in Algier und Karthago ans Licht getreten sind[7]). Bei so lebhaftem Kunstbetrieb ist von vorn herein auch ein reger Export anzunehmen. Als im Jahre 431 Hippo von den Vandalen erstürmt war, und der römische Statthalter Bonifacius sich wieder nach Ravenna an den Hof der Galla Placidia einschiffte, war dies ein Signal für eine ganze Reihe bedrängter Afrikaner, sich in Italien eine neue Heimat zu suchen. »Rom, Italien und die Provinz des Ostens füllten sich mit Verbannten, Flüchtlingen und entronnenen Gefangenen, die das öffentliche Mitleid in Anspruch nahmen«[8]). Es wäre auffällig, wenn sich unter diesen Flüchtlingen keine Künstler befunden haben sollten. Wo aber hatten sie mehr Aussicht ihre Kunst zur Geltung zu bringen, als in der neuen Hauptstadt des Reiches, Ravenna? In der Tat stellte die Fürstin, welche hier die Vormundschaft über den jungen Kaisersohn übernommen hatte, Architekten, Bildhauern und Malern reizvolle Aufgaben genug. Ihrem Schutzpatron S. Giovanni Evangelista weihte sie zum Danke für ihre Rettung aus stürmischem Meere ein figurenreiches Mosaikbild, und die Wände ihres Grabbaues verschwinden ganz unter der ernsten Pracht der Mosaiken.

Ich behaupte: Aus Afrika brachte der Künstler des ersten Sarkophages im Mausoleum den hieratischen Stil für das Vließ der Lämmer mit. Wir erkannten die

---

1) Al. Schwarze, Entwickelung der afrik. Kirche (Götting. 1902), S. 40.

2) Vgl. Jahrb. d. arch. Inst., 1904, Anz., 105.

3) Bullet. archéol. du comité (Paris 1901), pl. XXXII, p. 439, 2; Jahrb. d. arch. Inst., Arch. Anz., 1903, 98.

4) Codex Theodos., XIII, IV, IV. Die betreffenden Stellen findet man bei J. P. Richter, Die Mosaiken v. Ravenna (Wien 1878), 121 ff.

5) Héron de Villefosse in der Revue de l'Afrique franç. (Paris 1887), 371 ff., 398 ff. — Stuhlfauth in Röm. Mitteil., 1898, 283, A. 3.

6) A. Schulten, D. röm. Afrika (Leipz. 1899), 63. Vgl. H. Leclercq, L'Afrique chrét. (Paris 1904), II, 35 ff.

7) Vgl. Jahrb. d. arch. Inst., Arch. Anz., 1903, 124. — A. Schulten a. O., 47 ff. Ein Mittelpunkt afrikan. Mosaikfabrikation war z. B. Hadrumetum; s. auch A. Schulten (nach Gauckler) im Arch. Anz., 1905, 95.

8) So Gibbon, Gesch. des Sinkens des röm. Weltr., a. d. Engl. v. J. Sporschill (Leipz. 1840), VI, 369.

Richtung seines Geistes in der Komposition der Mosaiken wieder. Sollte da nicht der Schluß erlaubt sein: auch die letzteren sind das Werk eines afrikanischen Künstlers? Zwischen Schildbögen und Kuppel des Mausoleums schlingt sich jenes eigenartige, doppelt gefärbte, aufgerollte Band. J. KURTH, der die ravennatischen Mosaiken aufs sorgfältigste mit anderen verglich, behauptete, das Band käme nur noch einmal wieder vor, auf dem Mosaik in S. Lorenzo in Campo Verano in Rom[1]), wo es etwa anderthalb Jahrhunderte später unter Papst Pelagius (578—590) ganz offenbar dem Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia nachgebildet ist. Allein KURTH irrt sich. Das Gegenstück jenes Bandes befindet sich vielmehr auf einem Mosaik von Constantine in Afrika[2]). Die dunkelrote Färbung seiner Oberseite ist nur eine grüne, weil hier der Grund ziegelrot ist; hier sind weiße Lotoskelche(!) zwischen das Band gestreut, in Ravenna schlängeln sich weiße Blütenfäden durch jede Windung. Gerade diese feinen Abweichungen beweisen die Verwandtschaft des Dekorationsschemas. Woher stammt dasselbe?

STUDNICZKA[3]) wollte in diesem von ihm als »Schraubenband« bezeichneten Ornament ein altitalisches, vielleicht mit altgriechischer Kunst zusammenhängendes Ornament sehen. Das schließt nicht aus, daß seine Urheimat außerhalb Griechenlands liegt. Vermutlich ist der bandumwundene Stab aus den bandumwundenen Stabbündeln — nur hier erklärt sich die Umschnürung naturgemäß — entstanden, die in Ägypten zu der bandumwundenen Bündelsäule und zu jenen umschnürten Rundstäben geführt haben, die als Umrahmung von Türen und Außenwänden so gewöhnlich sind. Meist ist diese Umschnürung eine doppelte, eine schräge und eine wagerechte zugleich, weil letztere offenbar das Aufrollen der ersteren verhindern sollte. So findet sich dieser bandumwundene Stab, oft auch rein ornamental durch kreuzweise Umschnürung unterbrochen, als gemalte Umrahmung der römischen und pompejanischen Wandbilder zweiten Stils, deren ornamentale Elemente ohnehin an ägyptischen Einfluß erinnern[4]). Es ist also gewiß kein Zufall, daß sich jenes rein ornamental um sich selbst gerollte Band auf einem afrikanischen Mosaik wiederholt.

Verknüpfen sich so Fäden, die sich vom Mausoleum der Placidia zu afrikanischer Kunstübung hinüberspinnen, immer enger, so wird dadurch unsere Voraussetzung, daß der Verfertiger des Lämmersarkophages ein Afrikaner gewesen sein muß, nicht nur immer glaubhafter, sondern wir dürfen auch annehmen, daß es mit jenem einen nachweislichen Einflusse afrikanischer Kunst nicht sein Bewenden gehabt haben wird. In der Tat läßt sich ein solcher Einfluß noch weiter verfolgen.

Die Neigung zum Symbol lag den Afrikanern wie den Orientalen im Blute. Daher die Magerkeit und Sparsamkeit figürlicher Darstellung auf afrikanischen Sarko-

1) Abb. GARRUCCI a. O., 271; in Farben bei DE ROSSI, Musaici etc., T. XVII.

2) Abb. DELAMARE, Expédit. scient. de l'Algérie, p. 144.

3) Tropaeum Traiani, S. 79.

4) Vgl. Mon. d. Inst. arch., XII, T. XVIII die innere Umrahmung der beiden quadratischen Bilder, T. XXIII die oberen Rundstäbe des Frieses. Bandumwundene Rundstäbe aus Ägypten bei A. ERMANN, D. aeg. Religion (Berl. 1905), S. 128, 78 u. besonders PERROT u. CHIPIEZ, K. im Altert. (PIETSCHMANN), I, Fig. 115, 120, 289; die bandumschnürten Bündelsäulen von Beni Hassan und Luksor ebenda, Fig. 331 und 332.

phagen. Auch die ravennatische Plastik geht schließlich in Symbolik unter. Aber auch die Elemente dieser Symbolik scheinen durch Afrika angeregt zu sein. Die afrikanischen Basiliken folgen denen des Orients, nicht Roms. Ähnlich wird es um die Skulptur stehen [1]). Der in Rom so häufige Fisch und Anker begegnet weder in Afrika noch in Ravenna, dafür ist hier wie in Afrika Kreuz und Monogramm um so häufiger [2]). Von den in Afrika wie in Ravenna so beliebten Pfauen und Tauben, von Hirsch nnd Hindin, die vom Paradieseswasser nippen, soll nicht geredet werden: sie finden sich auch anderswo. Auffälliger ist schon die Darstellung von Kandelabern hier wie dort, in Ravenna noch bei dem späten Sarkophag des Erzbischofs Felix (705—23) (Abb. 31) auf einem karthagischen Mosaik neben einer Orans [3]) und auf einem Relief aus Oberägypten im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin [4]). Am auffälligsten aber erscheint die Wiederkehr gewisser ornamentaler Motive in Ravenna wie in Ägypten. Die linke Schmalseite eines Sarkophages in S. Apollinare in Classe [5]) zeigt über drei mit Knopfreihen gefüllten Pfeilern zwei ebenso ornamentierte Bögen in Hufeisenform. In den so entstandenen Hallenräumen entwickelt sich eine dreifach gerippte, oben und unten in eine Wirbelrosette ausgehende stilisierte Ranke [6]). Ich weiß aus dem westlichen Vorrat christlicher Skulpturen eine Parallele dazu nicht zu finden. Auf koptischen Grabstelen sind diese so ornamentierten Hufeisenbögen als »Eingangstüren zu Heiligtümern« ganz gewöhnlich. Ich glaube sie auch ähnlich, aber rein ornamental auf den Flaschenhälsen der meisten Ölampullen von Monza wieder zu erkennen. Es ist ganz ausgeschlossen, daß sich derartige ornamentale Absonderlichkeiten unabhängig voneinander entwickelt haben sollten.

Aus all diesen Tatsachen geht hervor, daß sich jener afrikanische Einfluß unmöglich blos einmal bei Bau und Ausschmückung des Mausoleums geltend gemacht haben wird; er ließ seine Spuren über ein Jahrhundert zurück. Noch die lebhaft gefärbten, realistischen Hintergründe mit ihrem Reichtum der Tier-, besonders der Vogelwelt bei den Mosaiken von S. Vitale wie bei dem Apsismosaik von S. Apollinare in Classe klingt an die Schilderungslust afrikanischer Mosaiken an, wo oft eine mythologische Figur wie Orpheus nur der Vorwand dazu ist, das Bild einer üppigen Fauna auszubreiten [7]). Oder was hat es mit der Darstellung des Apostels Marcus in S. Vitale zu tun, wenn zu seinen Füßen ein Sumpfvogel eine Schnecke aufspießt [8])?

---

1) Gsell, Les monum. ant. de l'Algérie (Paris 1901), II, 149 ff. nach A. Schulten, Gött. Gel. Anz., 1902, 691.

2) S. C. M. Kaufmann, Handb. der christl. Archäol. (Paderborn 1905), 210.

3) De Rossi im Bullet. crist., 1884, 85, p. 47. — Vgl. Leclerq a. O., p. 234 ff. zu dem Sarkophag von Tebessa.

4) Abb. C. M. Kaufmann, D. sepulcr. Jenseitsdenkm. (Mainz 1900), 121 zu Taf. III, 1. Die Leuchter kommen übrigens vom fünften Jahrhundert an auch in der Jannariuskapelle in Neapel vor.

5) Kat. 76.

6) Bei Goldmann, Die ravennat. Sarkophage (Straßb. E. 1906), S. 7 die Beschreibung: »flachgearbeitetes Blattwerk«.

7) Vgl. Jahrb. d. arch. Instituts, 1904, Anz., 129.

8) J. Strzygowski, Münch. Allg. Zeit., Beil., 1903, Nr. 14 will in der »Anordnung des thronenden Christus zwischen zwei den Lokalheiligen präsentierenden Engeln« in der Apsis des Simeonklosters in Assuan das Vorbild für die ähnliche Anordnung des Apsismosaiks in S. Vitale erkennen. Einen zwingenden

Läßt sich nun der afrikanische Einfluß noch in den Mosaiken von S. Vitale erkennen, so wird er sich auch in den Ornamenten der Sarkophage geltend gemacht haben. Die Künstler aber werden die mitgebrachten Typen ihrer Werkstätten nicht auf einmal aufgebraucht haben; sie erbten sich von Geschlecht zu Geschlecht fort, und das Vorbild zumal der Sarkophage so hochstehender Personen, wie sie im ravennatischen Mausoleum beigesetzt waren, wird in Ravenna bald Mode geworden sein. Man kann nicht fehl gehen, wenn man in dem besprochenen Lämmersarkophag den Vater der ganzen ravennatischen Gruppe sieht.

3.

Die Lämmersymbolik, wie sie sich in dem besprochenen Sarkophage des Mausoleums darstellt, wurzelt natürlich in den Empfindungen der Zeit, und nur die eigentümliche Stilform ist das Werk jenes ägyptisierenden, aber doch an der Antike geschulten Künstlers, dem vielleicht Galla Placidia den Auftrag gab, für sich und ihre beiden Kinder schon bei Lebzeiten jene Stätte zu bereiten. Das kann also nicht später als im Jahre 450 n. Chr. gewesen sein.

Im Anfang des fünften Jahrhunderts muß eine bestimmte, mit Mönchstum und Askese im Zusammenhang stehende Richtung, die man als eine Abkehr von dem Weltlichen bezeichnen darf, diese Symbolik in der Kunst begünstigt haben. Gegen die früher beliebte Bilderfülle machte sich eine Gegenströmung geltend, und die Not und der Ernst der von Barbareneinfällen heimgesuchten Länder kam solcher Neigung entgegen. Die heidnischen Typen schwanden immer mehr dahin; das ernste Symbol ersetzte den fröhlichen Bilderschmuck. Führende Geister nehmen ganz offen Stellung gegen die Einwirkung der heidnischen Kunst. Augustinus († 430) erklärt den Fall Roms für einen Segen der Christenheit, Prudentius [1]) spricht herbe Worte gegen die Üppigkeit des Geschmacks, und Paulinus von Nola widerrät in einem Briefe an Jovius die Pflege klassischer Studien [2]). Der heilige Nilus († 450) eifert gegen die Überladung des christlichen Gotteshauses mit Bildern; er meint, in das Sanctuarium gehöre nur das Kreuz [3]), Augustinus sagt geradezu (de fide et symbolo, VII) von dem Abbilde Gottes: »*tale enim simulacrum dei nefas est christiano in templo collocare*«, und im Orient lebte damals eine ganze Partei, welche die Darstellung der *Majestas Domini* und der Heiligen ausschloß und nur Symbole duldete [4]). Der behandelte Lämmersarkophag ist

Beweis vermag ich in dieser Beobachtung nicht zu erkennen. Das Heranführen Gläubiger in die himmlische Umgebung Christi kommt auf Sarkophagen schon viel früher vor, z. B. auf einem Sarkophag von Arles (Abb. Le Blant, Étude s. les sarc. etc., Pl. IV). Das Motiv entwickelt sich eben ganz natürlich aus den allgemein anerkannten christlichen Vorstellungen und beweist für einen äußeren Zusammenhang örtlich getrennter Darstellungen nichts.

[1]) Cl. Brockhaus, Aurelius Prudentius etc. (Leipz. 1872), 30.

[2]) Corp. script. eccles. lat., XXVIII, 120.

[3]) J. Ch. Augusti, Handb. d. christl. Archäol. (Leipz. 1836), III, 640.

[4]) Fr. Wickhoff in der Röm. Quartalsschr. (1889), III, 175. — Tatsächlich gehören die Darstellungen Gott Vaters auf Sarkophagen — z. B. auf dem Familiensk. in Arles, Musée lapidaire, Nordseite, vierte Halle r. = Abb. Le Blant, Étude etc., pl. VI — einer älteren Zeit, wohl noch dem dritten Jahrhundert an, und Le Blant hatte a. O., p. 12 nicht nötig, für den Sark. eine lokale Ausnahme für die oben angeführte Vorschrift Ausgustins anzunehmen.

der unmittelbarste Ausdruck dieser Richtung. Auch Paulinus von Nola läßt in der 402 erbauten Basilika nur Symbole anbringen, und zwischen dem Blumengarten des Paradieses sieht man hier den vor dem blutigen Kreuze »in der Form des schneeweißen Lammes gebildeten Christus stehen«[1]. Das ist genau die Art, wie sich Lamm und Kreuz auf der Vorderseite des zweiten Lämmersarkophages im Mausoleum von Ravenna zeigen[2]. Diese Freude an der Symbolik aber würde bei Paulinus gewiß nicht jenen Charakter spitzfindiger Spielerei angenommen haben, wenn der Schriftsteller damit nicht dem Geschmack seiner Zeit entgegen gekommen wäre[3].

Man darf dieses Lammsymbol nicht mit der Figur des guten Hirten zusammenwerfen. Der »gute Hirt« erwuchs aus der heidnischen Kunst und ist schon darum im fünften Jahrhundert nicht mehr üblich. Wo er hier noch erscheint, da beruht er auf geflissentlicher Hervorkehrung des Altertümlichen, wie in dem schönen Mosaik, welches die Eingangswand des Mausoleums der Galla Placidia schmückt, und diese Neigung für das Altertümliche berührt sich hier mit der Neigung zum Lammessymbol auf unserem Sarkophage in demselben Mausoleum. Das Lamm auf dem Paradiesberge bedeutet, dem johanneischen Ausspruche folgend[4], das »Lamm Gottes«, also Christus, und es ist ganz begreiflich, daß es, einmal angewandt, auch die Erscheinung der Apostel in Lammesgestalt nach sich zog[5]. Das Verfahren war bei Christus ebenso doktrinär wie bei den Aposteln. Denn Christus erscheint in der älteren Kunst als lockiger Knabe (s. S. 130 ff.), und daß auch die Apostel ursprünglich in menschlicher Figur dargestellt wurden, beweist die gewiß sehr alte Gemme des britischen Museums mit den zwölf Aposteln[6]. Das Symbol ist also in beiden Fällen das Spätere (vgl. S. 161 f.), die menschliche Figur gehört der älteren Zeit an[7]. So ist es verständlich, wie die gerade auf ravennatischen Sarkophagen so übliche Majestas Domini, Christus zwischen den beiden Hauptaposteln, sich hier in das Christuslamm zwischen zwei Lämmern verwandelt. Denn daß mit den beiden letzteren nur die beiden Hauptapostel gemeint sein können, liegt auf der Hand. Ihre alle überragende Autorität war schon im vierten Jahrhundert von Ambrosius anerkannt[8]. Sie galten

1) Corp. script. eccles. lat., XXVIIII, p. 292.

2) Kat. 3. — Abb. 2.

3) Vgl. besonders den 39ten Brief a. O. — J. M. Schröckh, Christl. Kirchengesch. (Leipz. 1780), VII, 134 ff.

4) Vgl. 1,29. — Die Nennung des »Lamm Gottes« war in der griechischen Kirche in der Liturgie des Jakobus uralter Brauch.

5) An der Nordwestecke von S. Marco in Venedig befindet sich ein altbyzantinisches Relief, welches zwischen fruchttragenden Dattelpalmen den Thron, von zwölf Lämmern umgeben, und darüber in einem Rundbilde das Lamm Gottes zeigt. Hier sind die Lämmer inschriftlich als οἱ ἅγιοι ἀπόστολοι bezeichnet. S. S. 2, A. 1. — Die antikisierenden Lämmer des Bassussarkophages, S. 251.

6) Vgl. The Annual of the British School at Athens, III (1896/7), 202.

7) Hiernach ist die ältere Ansicht von F. X. Kraus, Gesch. d. chr. K., I, 383, wonach im 5. Jahrhundert eine »biblisch-historische« Auffassung den älteren sepulkralen Gesichtspunkt verdrängt haben soll, zu korrigieren. Ihm folgt K. Michel, Gebet u. Bild, 97. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall, wie die ravennatischen Sarkophage beweisen. Die ältere Auffassung vertreten noch Portheim, Üb. dekor. Stil d. achr. K. (Stuttg. 1886), 25 u. Bayet, Recherches etc. (1879), 113.

8) Vgl. Sermo in festo S. Luciae, t. IV, p. 127 ff. — Ficker, Darst. d. Apost., 11 f; A. Daniel, Codex liturg., I, 334.

ihm als die »*auctores martyrum*«, als die »*doctores gentium*«, als die »*principes sacerdotum*«, und das Zusammensein mit ihnen und mit Christus ist recht eigentlich der Inhalt des Wunsches, den das Apostolicum als die Hoffnung auf die »Gemeinschaft der Heiligen« ausspricht.

Geht so die Darstellung unseres Sarkophages mit der Auffassung des Jahrhunderts Hand in Hand, so erklärt es sich auch, wie ein an so hervorragender Stelle aufgestellter und von einem so hervorragenden Künstler bearbeiteter Sarkophag in Ravenna Schule gemacht hat[1]). An der eigentlichen Stilisierung des Lämmervließes läßt sich das unwiderleglich beweisen. Diese Gruppe der Lämmersarkophage besteht aus fünf Exemplaren: dem sog. Honoriussarkophag im Mausoleum[2]), zwei Sarkophagen in Classe[3]) und einem im Museum[4]). Hierzu kommt ein Sarkophag in dem Ravenna benachbarten Orte Fusignano[5]). Keins von diesen Stücken erhebt sich über die künstlerische Linie, auf welcher der Konstantiussarkophag steht, sie gehen aber in ihrer Darstellung insofern über ihn hinaus, als sie nicht mehr das Christuslamm in der Mitte darstellen, sondern ein Symbol, wie Kreuz, Palme oder Kranz dafür einsetzen. Sie folgen also der rigoristischen Richtung, als deren Vertreter oben (S. 261) der heilige Nilus genannt war, und müssen schon deshalb als jünger bezeichnet werden. Der sog. Honoriussarkophag bietet allerdings noch das Christuslamm — freilich vor dem Symbol des Kreuzes — dar, aber auch dies steht schon, was Technik und Proportion der Figur betrifft, hinter dem Konstantiussarkophag zurück: die Beine des Lammes sind zu kurz, der Hinterkörper ist zu groß. Auf der einen Deckelseite erscheint übrigens schon hier die Darstellung der beiden um eine Palme gestellten Lämmer. Es ist vielleicht die erste symbolische Verhüllung der Majestas Domini, die nun in der Folgezeit um so lieber angenommen wurde, weil diese fast nur aus Symbolen bestehende Darstellung der »Herrlichkeit des Paradieses« der gesunkenen Technik die wenigsten Schwierigkeiten bereitete. Aber auch diese Darstellung ward von einer erlahmenden Kunst noch als zu schwer empfunden, und ein Sarkophag in Classe[6]) verzichtet völlig bei den gleichsam in der Luft schwebenden Lämmern mit ihren Kreuzen auf eine Andeutung des Felles. Man hat den Eindruck, als ob der Marmorarius überhaupt nur noch die Skizze, nicht mehr deren Ausarbeitung hat wiedergeben können. In dem sog. Sarkophage des Erzbischofs Felix in Classe[7]) sinkt diese Darstellung der beiden Lämmer zur Karrikatur herab, die kaum noch die Tiergattung erkennen läßt.

Abseits von dieser Gruppe steht ein Sarkophag von Classe[8]), der äußerlich zwar dieselbe symbolische Darstellung der *Majestas Domini* in der Form eines

[1]) Das Abendland hielt übrigens an der Vorstellung des Gotteslammes fester. Das konstantinopolit. Konzil von 692 untersagte die bildliche Darstellung des Lammes für die griechische Kirche, freilich auch ohne Erfolg.

[2]) Kat. 3.

[3]) Kat. 73 und 78.

[4]) Kat. 42.

[5]) Abb. Garrucci, 393, 1.

[6]) Kat. 77.

[7]) Kat. 75.

[8]) Kat. 76.

bekränzten Kreuzes und zweier unter Palmen herantretender Lämmer darbietet, diese selbst aber nach einer unbedingt anderen Vorlage bildet. Die einzelnen Wollflocken sind nämlich nicht als Schuppen aufgefaßt, sondern bilden in ganz gesucht unnatürlicher Weise ziemlich regelmäßig geformte Zweigbüschel. Es läßt sich nachweisen, daß das Vorbild Vogelfedern gewesen sind, die in dieser kecken Stilisierung im Osten zu Hause gewesen sein müssen. Ein Relief von Telloh (Abb. 80) zeigt dieselbe eigentümliche Bildung der Flügelfedern eines Löwen in so übereinstimmender Weise, daß es ausgeschlossen erscheint, hier nicht an Zusammenhang zu denken. Die Art des Zusammenhangs bleibt freilich vor der Hand noch unklar. Die Wirkung dieser mühsamen Technik ist eine durchaus malerische und gibt die krause Oberfläche des Vließes durch den durcheinanderspielenden Gegensatz von Hell und Dunkel gut wieder. Auch die aufgelöste architektonische Umrahmung, besonders aber das Hallenornament der Schmalseiten mit seinen Hufeisenbögen und den mit Knopfreihen besetzten Pfeilern läuft auf dieselbe unruhig-malerische Wirkung hinaus und bedeutet somit ein ganz entschiedenes, eigenartiges Kunstwollen. Man kann diese Technik gewiß nicht als eine des Verfalls bezeichnen; die karrikierten Lämmer der beiden oben genannten Sarkophage in Classe[1]) sind gewiß aus erheblich jüngerer Zeit, stehen aber trotz aller Roheit der Ausführung der antiken Plastik noch um einen Grad näher; dagegen ist bei dem oben geschilderten Sarkophage[2]) im Stil des gleichsam »aufgerauhten« Lämmervließes und der malerisch aufgelösten Architektur der Schmalseiten das Prinzip der antiken Plastik vollständig durchbrochen. In diesem Lämmersarkophage liegen die Anzeichen einer neuen Kunstrichtung.

Abb. 80.

[1]) Kat. 75 u. 77.
[2]) Kat. 76.

11. DAS LAURENTIUSMOSAIK IM MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA.

Im Mausoleum der Galla Placidia befindet sich der Eingangswand gegenüber eins der wertvollsten und besterhaltenen altchristlichen Mosaiken, über dessen Deutung, soviel ich sehe, bis jetzt eine Einigung nicht erzielt worden ist. Noch J. KURTH, der es zuletzt besprochen hat[1]), meint, wenn der Rost nicht dargestellt wäre, würde »kein Archäolog der Welt auf die Deutung von Laurentius verfallen sein«[2]). Er erwartet eine »endgültige Lösung der ganzen Frage nur durch Auffindung zeitgenössischer Urkunden über dies Gemälde«. Ich glaube, darauf brauchen wir nicht zu warten. Der Standpunkt, den noch O. JAHN vertrat[3]), und wonach die Deutung einer schwierigen Vorstellung nur dann erledigt ist, wenn sie mit einer literarischen Tradition übereinstimmt, war von H. BRUNN längst mit triftigen Gründen als unmethodisch und irreführend zurückgewiesen worden[4]). Die bildende Kunst hat ihre eigne Formensprache, und wer für ihr Verständnis nicht geschult ist, täte besser, sich an schwierigen Interpretationen nicht zu versuchen. Der Philologe ist eben auf Grund seiner sprachlichen Kenntnis, selbst mit etwas »angeborner, künstlerischer Befähigung«, noch lange kein Archäologe.

Unter Nichtbeachtung dieses Grundsatzes hat vor allem die sog. christliche Archäologie zu leiden. Wie sehr hier jenes »gefühlvolle Herumraten« einer wirklich gesicherten Erklärung der Monumente entgegensteht, ist hier und da in diesen Studien gezeigt worden.

Auch die Deutung des Laurentiusmosaiks hat unter jenem falschen Prinzipe der Begründung durch eine schriftliche Überlieferung gelitten. Daß die Mosaiken des Mausoleums etwa der Mitte des fünften Jahrhunderts entstammen, darüber ist kein Zweifel. Galla Placidia starb 450. Daß aber, wie V. SCHULTZE[5]) meinte, der mit dem kaiserlichen Hause in Beziehung stehende und demselben Lande wie Theodosius der Große entstammende Aurelius Prudentius in seiner Passio Laurentii martyris Anregung und Vorlage des Mosaiks gebildet habe, läßt sich durch nichts beweisen. Um so weniger ist es zu rechtfertigen, wenn nicht zuerst die Formensprache des Kunstwerkes selbst zu Rate gezogen ist. Das Mosaik als eine Illustration des

[1]) D. Mosaiken der christlichen Aera (Leipz.-Berl. 1901), 57 ff.

[2]) Auch bei TESTI u. RODOLICO, Le arti figurat. etc. (Firenze 1907), 177 wird die Laurentiusfigur für Christus in Anspruch genommen.

[3]) Arch. Zeit., 1867, 120.

[4]) Sitzungsber. d. B. Ak. d. W., philol. hist. Kl., 1875, I, 17 ff. S. Kl. Schriften (Leipz. 1898), I, 58 f. — Vgl. auch die treffenden Bemerkungen C. ROBERTS über eine derartige Interpretationsmethode in Bild und Lied (Berlin 1881), S. 73 f.

[5]) Archaeologie d. chr. K. (München 1895), 209.

Prudentiusgedichtes betrachten und, wo die Übereinstimmung versagt, die Formensprache des Bildes als Phrase auffassen, heißt diesem Gewalt antun, nicht es erklären. Und doch scheint es, hat der Künstler seine Absicht in ganz unzweideutiger, gar nicht mißzuverstehender Weise ausgedrückt.

Was zeigt uns das Bild?

Einem über loderndem Holzfeuer in der Mitte des Raumes stehenden, ziemlich niedrigen eisernen Rost auf Rädern naht sich von rechts ein Mann hastigen, aber leichten Schrittes. Er trägt Sandalen, ein weites weißes Unterkleid mit zwei langen dunklen Streifen und einen weiten weißen Mantel, welcher, zweimal um den Körper geschlungen, noch zwei lange Enden übrig läßt, die zu beiden Seiten flattern; auf

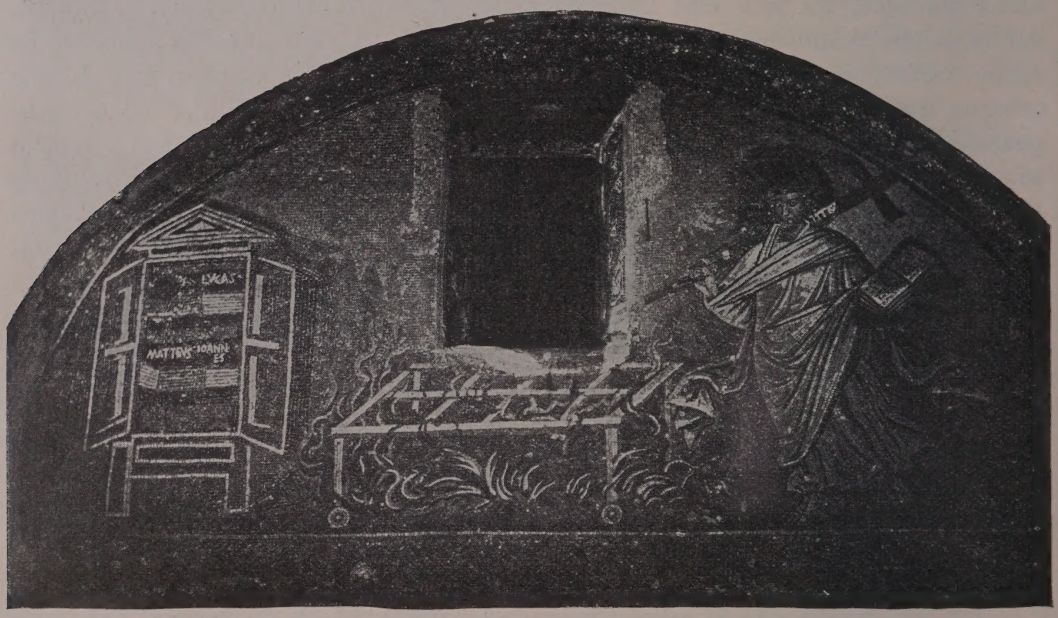


Abb. 81 (Ricci).

den Enden des Mantels bemerkt man je einen Calliculus in Tauform. Sein kurzes dunkles Haar, sein dunkler keimender Voll- und Lippenbart bezeichnen den jungen Mann, seine Bewegung und sein zierliches Schreiten, mit dem leicht nachgesetzten linken Beine, drückt vornehme Sitte aus. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. Über der rechten Schulter trägt er ein in Ravenna wohlbekanntes langes Kreuz mit leicht ausladenden Enden, und in der vorgehaltenen Linken einen dicken, in der Mitte aufgeklappten Kodex von fast quadratischer Grundfläche. An dem Deckel des Kodex bemerkt man links eine Schließe und mehrere herabhängende Bänder, mit denen der Kodex (wie früher die Rolle) zusammengebunden wurde. Der Gebrauch ist nur bei hervorragenden Büchern üblich[1]: wir haben also ein heiliges Buch zu erkennen.

[1] S. Th. Birt, Die Buchrolle in d. Kunst (Leipz. 1907), 241 f. Bänder am Kodex sind deutlich sichtbar an einem aufgeschlagenen Evangelienkodex am unteren Gewölbestreifen des Baptisteriums der Orthodoxen — auf der Abb. bei C. Ricci, Ravenna (Bergamo 1905), Nr. 42 erster Altar unten links.

Der breite, goldige Nimbus des Jünglings ist durchscheinend, so daß sich der Stamm des Kreuzes dahinter von der linken Schulter an gut verfolgen läßt. — Dem jungen Manne ungefähr entsprechend befindet sich links von dem Roste ein nach modernen Begriffen ziemlich niedriger Bücherschrank von der im Altertum üblichen Form [1]). Er ruht auf groben Klotzfüßen, seine weit aufgeklappten Flügeltüren lassen drei durch Bretter getrennte Fächer sehen, und oben krönt ihn ein einfach profilierter Giebel. Die Innenseite der Türen zeigt je zwei im Rahmen liegende Holztafeln, und auf den beiden oberen Fächern des Schrankes bemerkt man je zwei, ziemlich dicke Bände, in perspektivischer Darstellung. Ihre Lagen sind deutlich angegeben, und auf ihren Rücken befinden sich die ohne Rücksicht auf die Fernsicht wagerecht aufgesetzten hellen Inschriften:

MARCVS LVKAS

MATTEVS IOANN ES [2])

Der Raum ist weder unten noch im Hintergrunde angedeutet; auf jede Angabe der Örtlichkeit ist verzichtet. Das mit dem Bilde nicht zusammenhängende Fenster im Hintergrunde wird durch die Ornamentborte der Fensterwandung als durchaus selbständig empfunden. Die Perspektive des Rostes wie des Bücherschrankes weicht von moderner Art ab, insofern durch das schon der spätrömischen Kunst eigne Aufsuchen der Tiefenrelation das natürliche Verhältnis der nach innen zu gehenden Flächen gestört ist (s. S. 238 ff.). Die Figur des Laurentius aber ist nicht nur richtig gezeichnet, sondern verrät in den Linien der schwingenden Falten noch viel antikes Schönheitsgefühl. Dieses klingt auch in den lebendig züngelnden Flammen des Rostes nach.

Zeigen nun die Bestandteile der Darstellung Geschmack und Freude an der schönen Erscheinung, wie sie bei Bildern, die ein höfischer Wille hervoruft, nur zu erwarten ist, drücken sie das, was sie sollen, verständlich aus, so beruht ihre Zusammensetzung zu einem Ganzen doch nur auf einem bestimmten Gedanken, und erst dieser zusammenhaltende Gedanke gibt den Schlüssel zur Erklärung des ganzen Bildes. Es handelt sich also nicht um die Darstellung eines realen Vorgangs, sondern um eine Allegorie, und ich verstehe nicht, wie J. P. Richter [3]) in dem gegenüberliegenden Bilde des guten Hirten den Abschluß der hieratischen Kunst durch »Sinnbilder und Gedankenmalerei«, in dem Laurentiusmosaik dagegen »die erste reale Auffassung der Heiligengeschichte« erblicken will [4]).

---

[1]) S. 1) Th. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas (Leipz. 1885), I, 92, 8; 91; 2) Röm. Mitteil., XV, 171; 3) Th. Birt, D. Buchrolle in d. K. (Leipz. 1907), 262 f. In allen hier abgebildeten Schränken liegen die Rollen oder Codices wagerecht, die letzteren wie hier nebeneinander. Auch der Umstand, daß der untere Raum unbenutzt bleibt, kehrt bei den älteren Reliefs wieder.

[2]) Diese Trennung des Evangeliums in vier Bände geht auf die ältere Einteilung in Rollen zurück, an deren Stelle jetzt der Kodex trat. S. Birt a. O., 22, Anm.

[3]) D. Mosaiken von Ravenna (Wien 1878), 32 f.

[4]) Auch F. X. Kraus, Gesch. d. chr. K. (Freiburg Br. 1896), I, 422 protestiert gegen eine solche Auffassung, wenn auch nur im allgemeinen.

Die Darstellung ist nichts weniger wie historisch, und es kann nicht einmal von einer dargestellten Handlung im eigentlichen Sinne die Rede sein: der mit Buch und Kreuz heranschreitende Märtyrer besteigt den Rost nicht, das Feuer brennt ohne menschliches Zutun, und die Türen des Bücherschrankes sind wie von Geisterhänden geöffnet. Das ist keine Handlung, sondern das ist die Nebeneinanderstellung von drei Symbolen. Diese Nebeneinanderstellung allein bedarf der Erklärung, die drei Symbole selbst sprechen eine durchaus verständliche Sprache: der geöffnete Bücherschrank zeigt uns seine Schätze, der Rost über dem lodernden Feuer hat nur Sinn, wenn ein Märtyrer, etwa wie Laurentius, ihn besteigt, und dieser tritt kühn und sicher mit Kreuz und Buch heran. Das Kreuz bezeichnet ihn wie Petrus ganz gewöhnlich als Märtyrer, denn das künstlich verzierte Kreuz, ein Abbild des auf Golgotha von Konstantin errichteten Prachtkreuzes, ist das christliche Siegeszeichen κατ' ἐξοχήν, das Buch aber ist, wie wir aus seinen Schnüren sahen, ein heiliges, das Abzeichen des Diakonen im Gottesdienste. Wie man in der Bewegung der Figur die Absicht hat erkennen mögen, ein »arianisches« Buch in das Feuer zu werfen[1]), was dann natürlich wieder auf Christus als den Kreuzträger führen würde, verstehe ich nicht. Das »heilige« Buch ist kein arianisches; denn dieses bedarf keiner Schonung durch Bänder[2]), mit der linken Hand wirft man keinen Gegenstand, und über ein Feuer stellt man keinen Rost, wenn der zu verbrennende Gegenstand so schnell wie möglich vom Feuer verzehrt werden soll. Der Rost aber hat nur Sinn, wenn er der Marter des Heiligen dient, und damit dürfte die Deutung auf Christus wohl ein für allemal ausgeschlossen sein. Sie ist hier auch schon darum hinfällig, weil der in Ravenna übliche Christus ein völlig anderer ist, nicht nur dem Gesichtstypus nach, wie (S. 103 ff.) gezeigt worden, sondern auch der Kleidung nach, deren hervorstechendster Zug die Purpurtoga ist. Man braucht nur einen Blick auf das gegenüber befindliche Bild des guten Hirten zu werfen, um sich davon zu überzeugen. Der Herantretende kann nur Laurentius sein. Das beweist eben der Rost, mehr als der Umstand, daß ihn auch das Malerbuch vom Berge Athos als Jüngling mit keimendem Backenbarte beschreibt, oder daß er Porträtzüge haben soll[3]), die etwa auf einen jungen römischen Aristokraten schließen lassen.

Ist aber die Darstellung symbolisch, und haben wir es tatsächlich mit dem Märtyrer Laurentius zu tun, so entsteht die Frage, wie letzterer mit den beiden Symbolen des umloderten Rostes wie des geöffneten Bücherschrankes in Verbindung zu bringen ist. Nun besitzen wir in dem genannten Gedichte des Prudentius[4]) eine Schilderung des Märtyrertodes dieses Heiligen, und es lag nahe, hier die Quelle für unsere Darstellung aufzusuchen. J. P. Richter begnügte sich mit einem leichten Hinweise darauf, indem er auf die Übereinstimmung in dem Lokale der Kirche und dem Nimbus des Heiligen zwischen dem Mosaizisten und dem Dichter hinwies. Der Nimbus indessen beweist gar nichts, er ist bei keinem Märtyrer irgendwie charakteristisch, und wenn man in

[1]) So G. Zimmermann, Giotto, I, 25.

[2]) Auch die vier Evangelienbücher auf dem fünfteiligen Diptychon im Domschatz von Mailand (Abb. Venturi, Storia d. arte ital., I., Fig. 388, 389) sind sorgfältig zugebunden.

[3]) S. J. P. Richter a. O., 32.

[4]) Passio Laurentii martyris, Peristeph., II. Carmina ed. A. Dressel (Lipsiae 1860), 307 ff.

der ravennatischen Darstellung ein Kircheninneres erkennen wollte — was nicht möglich ist —, so stimmt das nicht mit Prudentius. Denn hier begibt sich die ganze Handlung vor, nicht in der Kirche. — V. SCHULTZE[1]) aber geht noch einen Schritt weiter: er bemerkt, die Figur des Laurentius wie die Gesamtkomposition sei nach Prudentius entworfen, und C. M. KAUFMAMN behauptet geradezu, erst durch den Vergleich mit Prudentius werde überhaupt die ganze Darstellung »verständlich«. Wenn das der Fall wäre, so begreift man nicht, wie bis heute keine Einigkeit über die Darstellung hat erzielt werden können. Ich behaupte deshalb, daß der Mosaizist, seinen eignen Zwecken folgend, von der Auffassung des Prudentius gerade abgewichen ist, und muß diese Tatsache aufrecht erhalten auch angesichts des Umstandes, daß sich diese Abweichung vorläufig literarisch nicht belegen läßt. In folgender Weise hat der Dichter seinen Stoff entwickelt:

1. Thema des Gedichtes: Die Kirche hat durch den Märtyrertod des L. über das Heidentum den Sieg gewonnen, 1—16.

2. Schon Papst Sixtus II. hatte dem Jünglinge den Tod geweissagt, 17—32.

3. Laurentius war als Erzdiakon Verwalter des Kirchenguts.

»claustris sacrorum praeerat
caelestis arcanum domus
fidis gubernans clavibus
votasque dispensans opes«.

Diesen Schatz begehrt jetzt der *praefectus urbi*: »Gib die Schätze heraus,«

»nigrante quos claudis specu« (v. 88),

»denn,« so ruft er ihm höhnisch zu, »euch Christen bedeuten ja schöne Worte mehr als Reichtümer«,

»nummos libenter reddite,
estote verbis divites!« (v. 108).

4. Laurentius erwidert, die Kirche sei allerdings reicher als der Kaiser, und darum weigere er sich nicht, den »Kasten« seines reichen Gottes zu öffnen, er bitte nur um kurzen Aufschub, bis er ein Verzeichnis angefertigt habe (v. 132).

5. Nun treibt er alle Krüppel und Armen Roms auf, verzeichnet ihre Namen und befiehlt ihnen an der Kirche zusammenzukommen. Hierhin führt er am festgesetzten Tage den Präfekten, der nicht wenig in Wut gerät, als ihm Laurentius bedeutet, die Armen, Kranken und reinen Jungfrauen seien der wahre Schatz Christi.

6. Laurentius wird zum Tode verurteilt und soll auf einen langsam schwelenden Scheiterhaufen — vom Rost ist nicht die Rede! — gelegt werden. Glanz umgibt sein Antlitz, und, den Blick zum Himmel gerichtet, bittet er den Henker kühn, nunmehr auch seine andere Seite dem Feuer zuzukehren. Sterbend fleht er zu Gott, aus dem heidnischen Rom die Hauptstadt der Christenheit zu machen (— v. 484).

[1]) a. O., 209. Ihm folgt C. M. KAUFMANN, Handb. d. chr. Archäologie (Paderborn 1905), 470, A.

7. Sein Gebet wird erhört: bei seinem Tode werden Senatoren gläubig, und das Volk wendet sich zu Christus:

»*mors illa sancti martyris*
mors vera templorum fuit«.

8. Glückliches Rom, welches die Gebeine eines solchen Heiligen besitzt (— v. 584).

In diesem Gedichte boten sich drei Stellen dar, welche der bildende Künstler benutzen konnte, und mehr Motive hat auch Fra Angelico für seine Laurentiusfresken im Vatikan der Legende nicht abgewinnen können. Denn die Weihung des L. zum Diakon, die Übergabe der Schätze durch den Papst liegen vor der »Passio« des Prudentius, die Bekehrung des Kerkermeisters aber kommt überhaupt darin nicht vor. Diese drei Stellen sind: 1) Die Vorforderung des Diakons vor den Richterstuhl des Präfekten, 2) die Gegenüberstellung des Präfekten mit der Schar der Krüppel und Kranken, und 3) der Feuertod des Märtyrers. Die letzte Szene begegnet uns auf der Bleimedaille der Successa (mit ihrer in Orantengestalt entfliehenden Seele)[1]) und ohne diese und ohne den Präfekten auf einem Cameo[2]). Die Mosaikdarstellung benutzt keine von den drei Szenen, sondern deutet zwar durch den umloderten Rost den bevorstehenden Tod des Diakonen an, läßt aber den Präfekten fort und gibt keine Andeutung der Gruppe von Bettlern und Kranken, deren Anwesenheit ja im Gedichte des Prudentius den ganzen Wendepunkt der Erzählung bringt und den grausamen Mordbefehl des Präfekten erst hervorruft. Von einer Illustration des Prudentius kann bei dem Mosaik also schon aus diesem Grunde gar nicht die Rede sein. Der Künstler ist vielmehr seine eignen Wege gegangen und hat eine abweichende Wendung der Überlieferung benutzt, welche den Bedürfnissen seiner Kunst oder den Wünschen seiner Auftraggeber mehr entsprechen mochte: er verlegt nicht nur die Darstellung in einen Innenraum, sondern er stellt dem begeistert zum Feuertode Schreitenden auch einen geöffneten Kirchenschrein gegenüber, in welchem sich die vier Evangelien durch ihre Inschriften den allgemeinen Blicken darbieten. Diese Wendung vermag ich zwar literarisch nicht zu belegen, aber offenbar muß sie einmal, abweichend von den oben aufgezählten Momenten bei Prudentius, etwa so gelautet haben.

(3a) Praefekt: »Gib mir den Kirchenschatz!«

(4a) Laurentius: »Da siehst du ihn. Es ist nicht irdisches Gut, es ist der geistige Schatz der evangelischen Lehre«.

Der Mordbefehl war auch durch diese Gedankenwendung des Märtyrers begründet, aber der bildende Künstler lief nun nicht mehr Gefahr, durch einen so zu sagen historischen Vorgang, durch eine Ansammlung menschlicher Figuren, die kaum der Würde des Ortes angemessen waren, die Gedanken des Beschauers abzulenken. Der geöffnete Bücherschrein predigt mit seiner ernsten, unzweideutigen Symbolik auf das allerbestimmteste die Wertlosigkeit alles irdischen Wesens gegenüber dem Troste des

[1]) Kraus, Gesch. d. chr. K. (Freiburg Br. 1896), 126.

[2]) Ein Glas mit Laurentius auf dem Rost erwähnt Martigny, Dict. des ant. chrét. (Paris 1865), 359.

Evangeliums, und ich wüßte nicht, wie dieser Gedanke treffender durch eine symbolische Darstellung zum Ausdruck gebracht werden könnte. Dieser Kerngedanke des Christentums scheint gerade in dieser Zeit, d. h. in der Mitte des fünften Jahrhunderts gern dargestellt worden zu sein. Er erscheint in der Grabschrift des Bischofs Petrns von Illyrien, des Gründers von S. Sabina in Rom, unter dem jetzt verlornen Mosaik[1]), und auf der Grabschrift des 441 gestorbenen h. Hilarius liest man[2]) auf einem Sarkophage im Musée lapidaire in Arles die folgenden Verse: »Sprevit opes dum quaerit opes mortalia mutans perpetuis coelum donis terrestribus emit«. Es ist genau der Gedanke unseres Laurentiusbildes.

Selbst wenn diese neue Wendung der Laurentiuserzählung nicht für den neuen, künstlerischen Zweck frei erfunden, sondern nur aus dem vorhandenen Bestande der Überlieferungen ausgewählt worden ist, macht sie dem, welcher die Dekoration des Mausoleums entwarf, alle Ehre.

Der ganze künstlerische Schmuck des Raumes enthüllt eine außerordentliche Tiefe und Kraft der religiösen Gedanken. Hoch oben schwebt am Sternenhimmel das Kreuz, und die altertümlichen Symbole der Evangelisten schauen in ihrer kühnen Stilisierung still und weltfremd zu ihm auf. Zwischen dieser Ferne des Himmels und dem irdischen Grunde schieben sich ringsum Bilder des Paradieses ein: Hirsche, die nach frischem Wasser dürsten, Tauben, die vom Wasser des Lebens nippen, und weißgekleidete Heilige, die paarweise in ernstes Gespräch vertieft sind. Es ist der Ort, zu dem zu gelangen der letzte Wunsch des Sterbenden ist, der passendste Schmuck für eine Stätte des Todes und darum auch die bevorzugte Darstellung der ravennatischen Sarkophage.

Dem Ernste dieses Gedankenkreises entsprächen nicht mehr jene fröhlich schönen, aber kleinlichen Schmuckformen von S. Costanza in Rom[3]), der Grabstätte der Schwester und Töchter Konstantins, entspräche nicht die Bilderfülle, wie sie die römischen Sarkophage des dritten und vierten Jahrhunderts aufweisen. Die ernste Symbolik der beiden Lämmersarkophage des Mausoleums gewährleistet allein die auch zur Betrachtung der Mosaiken notwendige, ernste Stimmung, und Symbolik trägt und beherrscht daher auch die beiden Wandbilder mit der Darstellung Christi und des Märtyrers Laurentius. Ihre Gegenüberstellung ist wohl erwogen und beruht auf einem inneren Verhältnis. Hier persönliche Beziehungen zwischen Galla Placidia und dem Laurentiuskultus in Rom aufzusuchen, ist müßige Spielerei. Der göttliche Stifter der Religion findet sein passendes Gegenbild in dem irdischen Märtyrer, welcher den Grundstein zum stolzen Bau der triumphierenden Kirche gelegt hat, aber auch hier sind alle weltlichen Anspielungen vermieden. Der historische Christus findet hier noch keinen Platz: es ist der göttliche Hirt, der in griechischer Jugendschönheit seine Lämmer lockt, und auch das Verständnis des Laurentiusbildes erschließt sich völlig nur, wenn von allen geschichtlichen Beziehungen dabei abgesehen wird. Hier bei dem aufgeschlagenen Buche des Diakonen an irgend eine arianische Schrift zu

[1]) Ciampini, Vet. mon., I, XLVIII.

[2]) CIL., XII, 949.

[3]) F. X. Kraus, Gesch. d. christl. K. (Freiburg Br. 1896), I, 384.

denken, die ins Feuer geworfen werden soll, heißt nicht nur der Formensprache des Bildes Gewalt antun, sondern auch Stil und Geist desselben verkennen.

Das Buch ist durchaus das Abzeichen des Diakonen, der als solcher das Evangelium zu verlesen hat, und das Kreuz kommt dem Märtyrer zu[1]). Mit Kreuz und aufgeschlagenem Kodex ist Laurentius auch auf dem unter Papst Pelagius II. (580—590) vollendeten Mosaik in S. Lorenzo in Campo Verano in Rom abgebildet[2]), und dieses Mosaik, welches den Papst darstellt, wie er dem Märtyrer die von ihm erneuerte Basilika darbringt, geht insofern über die Laurentiusdarstellung des Mausoleums hinaus, als es zu dem Buche die Inschrift fügt:

DIS	DEDIT
PER	*pauperi-*
Sit	*bus*

Die Psalmstelle (111, 9) trifft mit diesen Worten recht eigentlich das Wesen dieses Märtyrers, der sein Diakonenamt ganz in den Dienst der christlichen Liebe stellte und mit dem Hinweis auf diese in den Evangelien gebotene Nächstenliebe, als das Grundgesetz des Christentums, nicht nur dem heidnischen Präfekten trotzte, sondern dadurch auch sein Märtyrertum begründete und, wie die Überlieferung sagt, der eigentliche Begründer der römischen christlichen Kirche ward. Ob die Einzelheiten der Legende den geschichtlichen Tatsachen wirklich entsprochen haben, ist hierbei das weniger Wesentliche, wichtiger, daß die Entwickelung des Christentums einmal die Verlebendigung und Betätigung dieser Gedanken voraussetzt. Das Konstantin voraufgehende Jahrhundert aber scheint die allein passende Zeit dafür zu sein. Der Tod des Märtyrers wird etwa in das Jahr 258 n. Chr. gesetzt, und es wäre denkbar, daß die jugendlichen Züge des ravennatischen Laurentius mit dem keimenden Backenbart und Schnurbart auf eine geschichtliche Überlieferung zurückgehen. Der Typus wiederholt sich auf dem römischen Mosaik, das jedenfalls die Kenntnis des ravennatischen voraussetzt. Um so weniger läßt sich bei diesem die Vorstellung irgend eines arianischen Buches festhalten. Es würde zudem völlig dem hohen Ernste widersprechen, der diese gedankentiefen Bilder eines Mausoleums schuf.

Der symbolische Gedanke aber hält nicht nur den ganzen ernsten Schmuck der Kapelle zusammen, er gibt auch den drei Teilen des Laurentiusmosaiks Leben. Sie werden selber zu Symbolen, die ihre eigne, aber nicht minder deutliche Sprache reden, die »Passio« des Heiligen auf das bestimmteste bezeichnen und durch eine ganz unwillkürliche Gedankenverknüpfung an die Nichtigkeit alles Irdischen, an den alleinigen Wert der Evangelien gemahnen, also den Ton anschlagen, der über die Stätte des Todes nicht mehr durch heitere Formen und phantasiereiche Darstellungen der heiligen Geschichte hinwegtäuschen will. Vielleicht zum ersten Mal gelang es hier der christlichen Kunst, bei der Ausschmückung eines monumentalen Grabbaues sich ganz auf

[1]) H. Detzel, Christl. Ikonogr. (Freiburg Br. 1896), II, 477. Garrucci, Storia etc., IV, 41 verweist auf die Constitutio apostolica, II, 57.

[2]) Wenn de Rossi, Bull. crist., 1868, 59 darin eine Auszeichnung des »*victoriosus dux*« sehen wollte, so ließ er sich wohl durch den Eingang der Passio Stephani bei Prudentius dazu verlocken.

sich selbst zu stellen, mit ihrem Geiste die künstlerische Erfindung zu leiten, die dem Orte angemessene weihevolle Stimmung mit ihrem Geiste zu durchtränken. Die Wirkung ist einzigartig.

Nur wie aus weiter Ferne klingt das antike Schönheitsideal noch durch. Von dem strahlenden Lämmerhirten, den der in Ravenna übliche Purpurmantel und der große Goldnimbus noch zum göttlichen Königssohne stempelt, war schon oben die Rede. Daß der Bildner des sog. Konstantiussarkophages mit Bewußtsein auf den klassischen Stil zurückgriff, ist S. 253 f. gezeigt. Antike Form schimmert auch durch Geräte und Figur des Laurentiusbildes durch. Die Gestalt des Märtyrers hat, wie die Heiligen der oberen Zone, einen durchaus statuarischen Charakter, und sein flatterndes Gewand weist auf nichts weniger wie Naturbeobachtung hin; die Figur ist richtig proportioniert, aber daraus das Studium des menschlichen Körpers zu folgern, wie J. KURTH will[1]), dazu kann ich mich nicht entschließen. Das Modell wird in unzähligen Bildhauerwerkstätten zu finden gewesen sein, es ist altes Erbgut der griechischen Kunst. Schon das in übertriebener Grazie nachgeschleifte Spielbein, besonders aber die Art, wie das bald straff, bald lose gefältelte Gewand um den Körper geschlungen ist, wie seine Zipfel in wild aufgeregter Weise ziemlich unmotiviert, man möchte sagen nur um den Raum zu füllen, die Figur zu beiden Seiten umspielen, geht weder auf die Natur zurück, denn die elastische Bewegung reicht zu diesem Schwunge des Mantels nicht aus, noch ist sie, wie J. P. RICHTER will[2]), ein Beweis plastischen Unvermögens und Mangels an Naturbeobachtung. Es ist vielmehr ganz einfach die antike Kunstübung, die schon in ihrer ersten Blütezeit in der Reliefplastik wie in der Malerei bei der schwungvollen Gewandbehandlung sich weit mehr am formalen Reize des schönen Linienspiels erfreute, als es eine nüchterne Naturbeobachtung gestattet hätte. Schon der Relieffries des Apollontempels von Phigalia[3]) im britischen Museum offenbart eine selbst für wild bewegte Kampfesszenen denn doch gar zu übertriebene Gewandbehandlung, aber die gewiß auf ein älteres Vorbild zurückgehenden Bakchantinnenreliefs vom Esquilin und in Madrid[4]) (Abb. 82) erlauben sich ganz dieselben Übertreibungen, obgleich doch das Tanzen der Mänaden mehr nur ein Schreiten ist. Ihre Schleier erscheinen so wild vom Winde aufgebauscht, ihre Gewandsäume kräuseln sich so willkürlich, daß man neben der Neigung zur Transparenz der Körperformen, besonders bei Relieffiguren, in der Raumfüllung den ausschlaggebenden Grund für derartige »schöne«

Abb. 82.

1) a. O. 62.

2) a. O. 125 f.

3) OVERBECK, Gesch. d. gr. Pl. (Leipz. 1881), I, Fig. 94 u. 95; SPRINGER-MICHAELIS, Handb. d. Kunstg. (Leipz. 1898), I, 163 f.

4) Zusammengestellt, besprochen und abgebildet von F. WINTER, Über ein Vorbild neuattischer Reliefs im fünfzigsten Berliner Winckelmannsfestpr. (1890), danach obige Abbildung wiederholt.

Übertreibungen suchen muß. Das wilde Wogen der in feine Quetschfalten gelegten Gewänder zeigt schon eine mit jenen Bakchantenreliefs irgendwie im Zusammenhang stehende Schale des Hieron im Berliner Antiquarium[1]) und beweist schlagend, daß diese Art ein der griechischen Kunst innewohnender Zug zur schönen Linie ist, ein Zug, in dem sich die ganze stilisierende Kraft dieser Kunst offenbart.

Man kann sich also nicht wundern, wenn auf dem der Antike noch so nahestehenden Werk wie dem Elfenbeindiptychon der Sammlung Trivulzi in Mailand der Mantel des niedergestürzten Grabeswächters so wild und schön zugleich emporflattert, erinnern doch die Mantelfalten des Laurentius mehr an einen »Manteltanz« als ein ruhiges Heranschreiten zum Rost. Eben sie aber sind es, die dieses Werk des fünften Jahrhunderts auf das allerengste an die Formensprache der heidnischen Antike ketten. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß sich hier dasselbe bewußte Zurückgehen auf antike Vorbilder ausspricht wie bei dem Lämmersarkophag, aber andererseits haben doch auch die schönen Prophetenfiguren aus den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo noch so viel Antikes in sich, daß man erstaunt vor der zähen Lebenskraft des griechischen Schönheitsideals.

Es war oben gesagt worden, daß das Mosaikbild des Mausoleums von rein christlichem Geiste eingegeben und beherrscht wird, aber darum bleibt nicht minder bestehen, daß diese christlichen Gedanken sich doch der Formensprache der Antike bedienen. Es ist, als wenn wir die begeisterten, ganz von Bewunderung für das Christentum erfüllten Hymnen des Prudentius lesen und dabei bemerken, daß seine Sprache in demselben Boden wurzelt, wie die des größten römischen Epikers Vergilius. Will man eine Beziehung des Laurentiusmosaiks zu Prudentius auf solch ein Gleichnis beschränken, so ist nichts dagegen einzuwenden.

[1]) Nr. 2290. Abb. F. Winter a. O., S. 212 f.

12. DER MARMORARIUS DANIEL.

Aus den Verordnungen Theodorichs des Großen, die sein Geheimschreiber Cassiodor abgefaßt und in zwölf Büchern »*variarum epistularum*« gesammelt hat, ist das Schreiben des Königs an den Bildhauer Daniel für die Kunstgeschichte besonders bemerkenswert [1]). In den Jahrhunderten der späten Antike, wo fast lediglich stilistische Untersuchungen die Grundlage historischer Erkenntnis bilden, ist ein bestimmtes Datum oder ein Künstlername doppelt willkommen. In der Tat spukt der Name dieses Daniel in fast allen Kunstgeschichten und Arbeiten, die sich mit ravennatischer Kunst berühren [2]). Trotzdem ist es bis jetzt nicht gelungen, irgend etwas Greifbares über die Kunst dieses Daniel vorzubringen, und daß der Mann, wie R. GROUSSET (nach DE ROSSIs Vorgange) meinte [3]), gar eine besondere Schule geschaffen haben soll, in der sich »ein eigenartiger Stil ausbildete«, schwebt völlig in der Luft, so lange man nicht sagen kann, worin jene »Eigenart« besteht.

Vielleicht lassen sich doch aus jenem Briefe Theodorichs, der bis jetzt einzigen Quelle über Daniel, einige Folgerungen gewinnen, welche auf seine von dem großen Gotenkönig im Anfange des sechsten Jahrhunderts begünstigte Kunst Licht werfen.

Der Brief lautet folgendermaßen:

»*Decet ut Palatio nostro servientibus iustis commodis consulamus: quia fructuosus debet esse labor publicus, ut quamvis obsequia nobis gratuita iure debeantur, servitia tamen per moderata compendia provocemus. Et ideo artis tuae peritia delectati, quam in excavandis* [4]) *atque ornandis marmoribus diligenter exerces, praesenti auctoritate concedimus, ut, te rationabiliter ordinante, dispensentur arcae, quae in Ravennati urbe ad recondenda funera distrahuntur, quarum beneficio cadavera in supernis humata sunt, lugentium non parva*

1) Cassidori var. epist., III, 19 in Mon. Germ. hist., auct. ant. (Berlin 1894), p. 89.

2) Vgl. A. VENTURI, Storia dell' arte it. (Mailand 1901), I, 442 f.; SCHNAASE, Gesch. d. bild. K. 1869), III; Bull. crist., 1884/5, p. 46.

3) Les sarcophages etc. in der Bibliothèque des écoles françaises etc. Fasc. 42, p. 12, A. 2: »*Ce n'est qu'au cinquième*(!) *siècle, que nous trouvons le nom d'un de ces artistes, ce Daniel qui semble avoir eu à Ravenne une école spéciale où se forma un style particulier*«. Da übrigens Theodorich den Thron von Ravenna erst 493 bestieg und erst 526 starb, wird es wohl richtiger sein, vom sechsten Jahrhundert zu sprechen.

4) Durch den Ausdruck *excavare* scheint BRUNO SCHULZ (Zeitschrift f. Gesch. d. Architekt., I, 1908, Heft 8, S. 213) verführt worden zu sein an »Konstruieren von Gewölben« zu denken. Das ist natürlich falsch. Daniel erweist sich in der Verordnung lediglich als Verfertiger von Sarkophagen »*arcae*«, und die Vermutung, in ihm den Erbauer des Theodorichgrabmals zu sehen, läßt sich in keiner Weise durch die Verordnung des Königs stützen. Architekt des Theodorich war Aloisius, dessen Name, wie der Daniels, nicht römisch, vielleicht syrisch ist. Vgl. CIL, II, 4776, 39.

consolatio: quoniam animae tantum de mundi conversatione discedunt, corpora vero dulces quondam superstites non relinquunt. Hinc quibusdam veniunt ad pretium dolores et miserabili sorte votorum crescit mercantibus de humana morte compendium. Ita tamen, ut non sit iniquitas sub hac occasione taxatio: ne cogantur miseri inter acerba luctuum gravia plorare dispendia facultatum, et nefanda devotione constricti aut urgeantur patrimonia pro mortuis perdere, aut dilecta corpora vilissimis foveis potius dolentes abicere. Sit modus in voluntate ponentium, quando ipsa moderatio pro ementibus facit. Nam minus debet laedi, cui amplius pro pietatis officio videtur imponi.«

Diese Verordnung macht dem praktischen Blick und der klaren Fürsorglichkeit des trefflichen Herrschers alle Ehre; ein Jahrtausend vor ihm hatte Solon in Athen ähnliche Verordnungen erlassen: er sagt sich, daß der Verlust eines lieben Toten schon an und für sich schmerzlich genug ist und durch kostspieligen Leichenprunk, der oft über das Vermögen des Hinterbliebenen geht, nicht noch gesteigert werden darf. In einer Beschränkung des Gräberluxus sieht er das erste Mittel dagegen und darum überträgt er den Vertrieb der steinernen Sarkophage dem Daniel allein, einem Bildhauer, der sich bereits als geschickt bewiesen hatte und in seinem besonderen Dienste stand — »*Palatio nostro serviens*« —. Bis dahin mochte der Einzelverkauf der Sarkophage — »*dispensentur*« — dem Luxus Vorschub geleistet haben, indem einer den andern zu überbieten trachtete. Das sollte nun aufhören: Daniel erhielt das Monopol für den Sarkophagvertrieb und hatte dafür zu sorgen — »*te rationabiliter ordinante*« —, daß sich der Preis in mäßigen Grenzen hielt, damit nicht der Überlebende sein Vermögen zu ruinieren Gefahr lief — »*ne urgeantur ... gravia plorare dispendia facultatum*« — oder den Leichnam in ein billiges Massengrab zu werfen gezwungen wurde — »*dilecta corpora vilissimis foveis ... abicere*«. —

Hatte aber Daniel das Monopol, so war er auch in der Lage den übertriebenen Wünschen der Bestattenden entgegenzutreten — »*sit modus in voluntate ponentium*« —, was, wie es am Schlusse der Verordnung wohlwollend heißt, den Käufern nur zugute kommen kann — »*quando ipsa moderatio pro ementibus facit*«. — Es ist derselbe Geist, mit dem Theodorich den Ausschreitungen bei den öffentlichen Lustbarkeiten, den Tierkämpfen und Gladiatorenspielen zu wehren suchte [1]).

Sollte es gelingen, einen Sarkophag aus dieser Zeit namhaft zu machen, so würden wir voraussichtlich damit zum ersten Male eine ungefähre Vorstellung von dieser »Kunst« des Daniel erhalten. Diese Möglichkeit liegt vor. Im erzbischöflichen Museum von Ravenna befindet sich eine Sarkophagvorderseite [2]), die nicht nur in die Zeit bald nach Theodorich gehört, sondern auch unmittelbar Beziehungen des Bestatteten zu dem Könige verrät. Sie gehört zum Sarkophage des Seda, eines Kammerherrn und Hofbediensteten des Theodorich (»*Ignucus et Cubicularius regis Theoderici*«), wie die Inschrift sagt, eines Mannes, der zwar erst 15 Jahre nach dem Tode des Königs beigesetzt wurde, nämlich i. J. 541, unter dem Konsulate des Fl. Anicius Faustus Albinus Basilius Junior, dessen Beziehungen zum Könige aber

[1]) S. F. Dahn, Die Könige der Germanen (Würzburg 1866), III, 169 ff.
[2]) Kat. 20. — Abb. 8.

noch nach dessen Tode von der Inschrift hervorgehoben werden. Er wird ein treuer Anhänger des Königs auch unter der Herrschaft Justinians geblieben sein. Vielleicht war er auch sein Landsmann. Sein Name wenigstens scheint auf nicht italische Abstammung zu deuten. Es liegt daher nahe, zu vermuten, daß der Sarkophag des Kammerherrn auch bei dem Hofbildhauer Daniel bestellt worden ist, dass er ihn vielleicht gar schon bei Lebzeiten dort bestellte, und dieser Sarkophag zeichnet sich tatsächlich weder durch die bei den ravennatischen Sarkophagen des fünften Jahrhunderts übliche Größe aus[1]), noch bietet er in seinem bildlichen Schmuck mehr, als was sich auch bei den einfachsten Sarkophagen des dritten Jahrhunderts darbietet: in der Mitte eine Inschrifttafel und rechts und links eine Andeutung der Himmelshalle, in der ehemals vermutlich der Tote und die überlebende Gattin dargestellt waren. Denn jetzt sind die Figuren gewaltsam ausgemeißelt; so wütete der grabschänderische Haß der Katholiken auch gegen die Anhänger des arianischen »Ketzerkönigs«, dessen Namen ja eben die Inschrift verriet. Offenbar war auch jener Seda Arianer gewesen. Um so glaubhafter ist, daß sein Sarkophag die von Theodorich empfohlene Form und Ausstattung zeigte.

Das Schema der Himmelshalle, das sich bei den Sarkophagen von S. Francesco in ganzer Pracht eines peripteralen Baues zeigte[2]), war hier bedeutend vereinfacht worden. Auch die heidnischen Sarkophage hatten, wo sie von dem Säulensarkophage ausgegangen waren, dieselbe Entwickelung durchgemacht (s. S. 132). Aus der stärkeren Betonung einer Mittelhalle hatte sich die architektonische Dreiteilung der Vorderseite entwickelt, in der Mitte eine breitere Ädikula meist für eine Inschrift, zu beiden Seiten je ein durch Archivolt verbundenes Säulenpaar und in diesen so gebildeten Hallen die oft ganz schematische Darstellung eines trauernden Eroten, der Fortuna oder der Standbilder der Gatten. Das Schema kehrt unter den heidnischen Sarkophagen Ravennas mehrmals wieder[3]), und die Christen nahmen es um so lieber an, weil es gleichsam den Typus einer Kirchenfassade mit ihrem Hauptportal und zwei Nebeneingängen wiederspiegelte. Das Schema empfahl sich auch äußerlich durch seine auch von einem Steinmetzen zu bewältigende Einfachheit und entsprach so in der Tat den von Theodorich geäußerten Wünschen. Das Figürliche war auf ein Mindestmaß beschränkt, und der sepulkrale Gedanke einer Himmelshalle entbehrte doch nicht der Würde. Spiegelt nicht der gewaltige Grabbau des Herrschers in seiner schlichten Größe denselben Geist des Königs wieder, der seinen Geschmack in der Bewunderung der altrömischen Kunst geläutert hatte und nun wie ein geborner Fürst auf allen theatralischen Prunk verzichten durfte[4])?

Wenn man in dieser Rückkehr zur Einfachheit den Charakter der Richtung Daniels, wie sie ihm Theodorich empfahl, erblicken will, so mag es sein. Daß er

---

[1]) Seine Länge beträgt nur 2,05, die Höhe 0,73. Ein Sarkophag (Kat. 68) in der Capella di Braccioforte ist l. 2,60, h. 1,10 (ohne Deckel).

[2]) Kat. 54, 56.

[3]) Kat. Nr. 29, 30.

[4]) Vgl. die treffliche Charakteristik von A. Haupt in der Zeitschr. f. Gesch. d. Architekt. (Heidelberg 1907), I, 43 f. und Br. Schulz ebenda, S. 211 f.

einen neuen Stil der Kunst gebildet habe, ist eine Vermutung GROUSSETS[1]), die sich durch nichts beweisen läßt. Der Sarkophag des Seda zeichnet sich nur durch schlichte Einfachheit aus. Jedenfalls kam diese Richtung dem im sechsten Jahrhundert schon bedenklich gesteigerten Unvermögen der Bildhauer entgegen. Daniel mochte unter ihnen in der Tat durch seine Kunst noch etwas hervorragen, aber mit dem Beginne des siebenten Jahrhunderts finden wir die »Kunst« schon so gesunken, daß sie sich fast nur noch auf lineare Ornamente und Pflanzenmotive beschränken mußte. Die Nachbildung von Tieren war bereits bis zur Karrikatur herabgesunken, wie der Sarkophag des Erzbischofs Felix in S. Apollinare in Classe beweist[2]).

[1]) a. O., S. 12.
[2]) Kat. 75, S. 12.

13. ZUR SOG. KATHEDRA DES MAXIMIANUS.

Die Frage nach der Herkunft jenes als Kathedra des Maximianus bezeichneten Stuhls, eines Prachtwerkes antiker Elfenbeinschnitzerei, ist trotz der weitschichtigen Literatur[1]), die sich darum angesammelt hat, auch heute noch nicht endgültig beantwortet. Sie soll indessen hier nicht nochmals aufgerollt und in ihren Einzelheiten untersucht werden. Es genüge zu wissen, daß die gelegentlich behauptete Gleichsetzung der ravennatischen Kathedra mit der von Grado sich ein für allemal als falsch erwiesen hat[2]). Da nun für die Kathedra von Grado nach einer Mitteilung des Johannes Diaconus die Herkunft aus Alexandria so gut wie gesichert gelten darf, lag es nahe, auch für das ravennatische Werk denselben Ursprung anzunehmen. Für die Herkunft altchristlicher Elfenbeinskulpturen aus Ägypten lassen sich auch sonst Beweise vorbringen[3]).

In der Tat hat H. GRAEVEN a. O. die ägyptische Provenienz durch den beachtenswerten Grund zu stützen gewußt, daß die eigentümliche Haartracht und Kleidung der Ägypter auf dem ravennatischen Werke wirklich die in Ägypten damals übliche war. Die weiten, unten mit breiter Borte verbrämten Hosen, das perrückenartige, in steifen Locken, die über der Stirn gekürzt sind, herabfallende Haar kehrt bei der Menaspyxis[4]) im South Kensingtonmuseum wieder, und die Provenienz dieser Darstellung des ägyptischen Lokalheiligen kann nicht gut bezweifelt werden. Indessen weiß ich doch nicht, ob diese Begründung allein für jeden unbedingt überzeugend ist. Man könnte einwerfen, daß die griechische Kunst schon viele Jahrhunderte früher den Typus des Galliers oder Skythen, des Dakers und Germanen als unterscheidendes Merkmal zwischen rein griechischen Typen verwandt hat. Warum sollte die Kunst zu einer Zeit, als der internationale Verkehr der Völker sich so entwickelt hatte, ohne Bedenken fremdländische Typen nicht auch hier verwandt haben?

Wirklich hat sich AD. VENTURI[5]) in seiner abweichenden Ansicht durch GRAEVENs Gründe nicht irre machen lassen. Er findet im Stil der Elfenbeinschnitzerei, in der

---

1) Zusammengestellt bei STUHLFAUTH, Elfenbeinplastik (Freiburg Br. 1897); dazu noch STRZYGOWSKI, Röm. Quartalschr., XII, 1898, p. 1; XIII, 1899, p. 120, H. GRAEVEN, Bonner Jahrbb., 105, p. 149 ff. und AINALOW, Hellenist. Grundlagen der byzantin. K. (mir nicht zugänglich).

2) S. H. GRAEVEN a. O., 159 ff.

3) S. J. STRZYGOWSKI, Röm. Quartalschr., XII (1898), p. 1 ff. Über die Elfenbeinausfuhr aus Ägypten s. Götting. Gel. Anz., 1897, 79.

4) Abb. GARRUCCI a. O., VI, 440, 3.

5) Storia dell arte italiana (Milano 1901), I, 475.

Verwertung mancher antiken Motive, im engen Anschluß an die klassische Kunst einen zwingenden Grund, das Werk höher anzusetzen als die Lebenszeit des ravennatischen Bischofs Maximianus († 553), und da er wie andere das rätselvolle Monogramm des Stuhles als »Maximianus« auflösen zu müssen meint, denkt er an einen Bischof dieses Namens aus Konstantinopel, der 431 dort auf dem Stuhle saß. Er ist demnach geneigt, Konstantinopel als den Ort anzunehmen, an dem sich dieses der Antike, wie er meint, so nahe stehende Kunstwerk am ehesten erklären lasse.

Allein ich muß diese in der Hauptsache auf stilistische Wahrnehmungen gestützte Beweisführung für unbedingt haltloser erklären, als die einfache aber unwiderlegliche Bemerkung GRAEVENS über die ägyptische Haartracht und Kleidung. Es soll nicht geleugnet werden, daß mehrere Typen auf klassische Vorbilder zurückgehen: die jüdischen Hirten haben antike Satyrköpfe, der geflügelte Traumgott am Lager des schlafenden Jakob ist ebenso dem Vorrate antiker Typen entnommen wie der Kopf von Helios und Selene. Aber solche Typen beweisen nicht viel für eine ältere Zeit, sie mochten sich in jeder Bildhauerwerkstatt finden, erbten Jahrhunderte durch fort [1]), und die Köpfe von Sol und Luna zumal finden sich auf Elfenbeintafeln mit der Kreuzigung Christi das ganze Mittelalter hindurch. Der Stuhl, weil fast ganz mit feinen Schnitzereien bedeckt, macht auf den ersten Blick einen prachtvollen Eindruck. Faßt man indessen die Einzelheiten genauer ins Auge, so drängen die aufsteigenden kritischen Bedenken die erste Begeisterung merklich in den Hintergrund. Ich weiß nicht, worin, abgesehen von einzelnen Typen, VENTURI den engen Anschluß an die antike Kunst erkennt. Die Arbeit ist ungleich, und ich verstehe wohl, wie MOLINIER [2]) die Reliefs der Vorderseite einem andern Künstler als die der Nebenseiten und Rückseite zuzuschreiben sich versucht fühlte. An und für sich sehe ich darin nichts Auffälliges. Der Stuhl, der uns heute ein Unikum ist, war doch, als er geschaffen wurde, mehr Fabrikware. Da ist es wohl verständlich, wenn man aus dem Vorrat von Relieftafeln die besten für die Vorderseite, die weniger guten für die Rückseite benutzte. Tatsächlich überragen die Reliefs der Vorderseite schon die der Schmalseiten durch Sorgfalt der Arbeit, die Rankenleisten sind fast durchbrochen gearbeitet, was auf den Nebenseiten nicht mehr durchweg der Fall ist; die Ornamentstreifen der Rückseite mit ihren dürftigen Rauten müssen geradezu als plump bezeichnet werden, und auch die zu ihnen gehörigen Darstellungen aus den apokryphen Evangelien stehen stilistisch tatsächlich auf viel niedrigerer Stufe. Die Arbeit wird hier geradezu flau und liederlich, und wenn die flotte, oberflächlich-gewandte Manier wirklich diesem ganzen, wie H. GRAEVEN [3]) meinte, ägyptischen Kunstkreise angehört, so konnte man bei den Tafeln der Rückseite gewiß auf ägyptische Herkunft raten. Daß die Perspektive der Gebäude verschoben, die Brunnenfläche in der Szene mit

[1]) Einen merkwürdigen Beleg für derartig zähe Überlieferungen bietet das karrikierte Säulenkapitell auf einem der jüngsten ravennatischen Sarkophage (Kat. 75): es bildet einen viereckigen Würfel, von einem oben in Voluten ausgehenden Bande eingerahmt. Das Motiv geht auf Pfeilerkapitelle von Priene wie des Milesischen Apollotempels zurück. (Vgl. R. ADAMY, Architekt. d. Hell., I, 248 ff.)

[2]) Hist. génér. des arts etc. (Paris 1896), I, 70.

[3]) a. O., p. 158.

dem Fluchwasser in der Obensicht dargestellt ist, teilt das Relief mit anderen Werken der spätrömischen Kunst (s. S. 239 ff.), aber auch der Lehnstuhl Marias ist verzeichnet, das linke Bein des schlafenden Joseph durch das Lager abgeschnitten, und die Einzelheiten der Gesichter und Gewänder genügen kaum den allerbescheidensten Ansprüchen. Die ganze Arbeit ist mehr auf einen dekorativen Effekt gestellt. Nur von fern gesehen, verdient sie das begeisterte Lob MOLINIERS. Aus der Nähe betrachtet, zeigt sich eine geringe Sorgfalt der lebendigen, aber doch konventionellen Typen, am meisten freilich bei den Tafeln der Rückseite. Die Flüchtigkeit, mit welcher gemustertes Zeug — so bei dem Lager Josephs und dem ausgebreiteten Mantel bei Christi Einzug in Jerusalem — durch kreuzweise Schraffierung dargestellt ist, begegnet auch bei den Kamelen und Schafen der Seitentafeln. Aber selbst die Figuren der Vorderseite entfernen sich merklich von dem Proportionskanon der Antike, die Oberkörper der beiden äußeren Apostel sind viel zu kurz geraten, der linke Apostel dreht die Füße ganz wie bei ägyptischen (!) Figuren ohne Grund ins Profil, die Gestalt ist dadurch krummbeinig geraten, und die Ohren des Täufers Johannes wie des Apostels rechts klappen ganz gefährlich nach vorn. Ich sehe hier weder im einzelnen noch im allgemeinen die Sicherheit der antiken Kunst in der Darstellung des menschlichen Körpers, sondern nur die deutlichen Spuren einer verfallenden Technik. Sogar dem Rankenwerk gebricht es, wenn man genau zusieht, an Sorgfalt, und doch ist es Tatsache und gerade durch die ravennatische Plastik erhärtet, daß die Ornamentik noch Leben und Grazie zeigen kann, wenn die Fähigkeit den belebten Körper darzustellen längst erloschen ist. Wie unendlich viel höher steht noch die Kunst des Diptychons Trivulzi in Mailand mit den erschreckten Wächtern am Grabe Christi[1]! Hier sind die kühnen Bewegungen mit glücklicher Hand wie spielend festgehalten, und was Sauberkeit der Ausführung betrifft, überragt der Evangeliendeckel der Kathedrale von Mailand[2] den ravennatischen Bischofsstuhl um ein ganz Beträchtliches, wenngleich der Stil des ersteren schon deutlich die Art der spätantiken Kunst verrät. Immerhin weist die strenge Gruppenbildung und der Versuch, die Szenen zu zentralisieren, noch eine deutliche Spur antiken Kunstsinnes auf. Davon ist bei der Kathedra keine Rede: die Tafeln sind nach allen Richtungen hin überladen und vollgestopft, und wo die Szene einmal einen Mittelpunkt hat, wie bei der hübschen Begegnung Josephs mit seinem Vater[3], da besteht die Umgebung aus den nichtssagendsten Füllfiguren, unter denen fünf wie auf Kommando ihre viel zu großen rechten Hände erheben, um ihre Bewunderung auszudrücken.

Ich kann demnach nicht finden, daß der Stil der für Vorder-, Neben- und Rückseite verwendeten Tafeln ein wesentlich verschiedener ist, wenngleich ich gern zugeben will, daß man zur Füllung der Rückwand sich mit geringeren Arbeiten aus dem Vorrat der Werkstatt begnügte.

Noch weniger aber vermag ich den auch sonst durch nichts bewiesenen Ursprung aus Konstantinopel, wie VENTURI will, aus dem Grunde zuzugeben, weil das Relief noch einen engen Anschluß an die Antike verrate, ja ich würde, wenn wirklich

[1] Abb. VENTURI a. O., I, Fig. 61.
[2] Abb. VENTURI a. O., I, Fig. 388/9.
[3] Abb. Bonner Jahrbb., CV, Taf. XX, 3.

Konstantinopel um so viel reicher an Schätzen der alten Kunst war, als andere Zentralen der damaligen Welt, eben aus diesem Grunde Konstantinopel ausschließen und mich für Alexandria entscheiden.

Sollte sich nicht ein Umstand finden lassen, der für ägyptischen Ursprung mit aller Entschiedenheit in die Wagschale fällt?

Indem ich die Tiere durchmustere, welche die Ranken des Weinlaubs beleben, mit dem die einrahmenden Schmuckstreifen der Vorder- und Nebenseite erfüllt sind, die Pfauen, Rinder, Hirsche, Schafe, Löwen, Enten, Perlhühner(?), die Hasen, Löffelreiher(?), Papageien und Vögel unbestimmter Art, fällt mir ein Tier auf, daß sich durch seinen Bau in eigentümlicher Weise vor den andern heraushebt[1]). Daß es

Abb. 83 (Ricci).

Abb. 84 (Ricci).

sich dabei nicht um ein willkürliches Erzeugnis der Phantasie handelt, sondern um ein bestimmtes Naturvorbild wie bei allen andern Tieren, liegt auf der Hand. Das Tier ist an hervorragender Stelle, im unteren Ornamentstreifen der Vorderwand, in den beiden äußeren Ranken, sich genau entsprechend, zweimal dargestellt (s. Abb. 83 u. 84), nach der Mitte zu folgt beidemal ein Hirsch, dann je eine Ente über einem Perlhuhn(?) und der Mitte am nächsten, da, wo die beiden Rebzweige aus der Vase hervorkommen, je ein springender Löwe.

In dem entsprechenden oberen Ornamentstreifen sehen wir zu äußerst je einen Ziegenbock, nach der Mitte zu links ein Rind, rechts ein Ziegenlamm über je einem Perlhuhn und der Mitte zunächst neben dem Monogramm je einen Pfau.

[1]) Ich verdanke die Anregung zu dieser Erkenntnis meinem fachmännisch geschulten Kollegen, Herrn G. Lehmann.

Die Zusammenstellung dieser Tiere kann nicht willkürlich sein: der obere Streifen bringt zahme Haustiere zur Erscheinung, wir werden also im unteren Streifen wilde Tiere erwarten, und diese Erwartung bestätigt sich in der Hauptsache. Wenn wir nämlich von den beiden wohl nur aus Verlegenheit herangezogenen und aus dem Laubwerk kaum deutlich hervortretenden Vögelpaaren absehen, so erscheint neben Löwen und Hirsch jenes oben erwähnte eigenartige Tier, dessen Aufenthalt wir nicht in den Gehöften der Menschen suchen können. Vielleicht ein Wüstenbewohner. Und so ist es in der Tat. Wir haben hier eine mit aller nur irgend zu verlangenden Deutlichkeit dargestellte ägyptische Springmaus (*Dipus aegyptius*; arab.: *Djerboa*) vor uns [1]).

Alle diesem reizenden Tierchen wesentlichen Merkmale finden sich hier vereinigt. Der eigentümliche Bau des Körpers, der bei den »verkürzten Vorderbeinen« und »den doppelt so langen Hinterbeinen« fast nur auf Springen eingerichtet ist; das »hasenartige Köpfchen« mit den »großen Augen« und dem »rüsselförmigen« Munde, der »fast die Körperlänge erreichende Schwanz«, »mit der kleinen Quaste« — sie ist bei dem Exemplar links noch deutlich zu sehen — und die »großen Ohrmuscheln«, — ich zitiere nach BREHM a. O., — alle diese von den Naturforschern bemerkten Eigenheiten lassen sich auf der Elfenbeinschnitzerei wieder erkennen. Wenn die Ohrmuscheln offenbar zu lang geraten sind, so liegt das einerseits in dem Streben des Künstlers das unbedingt charakteristische Merkmal der Springmaus noch mehr hervorzuheben, andererseits aber sind die Ohren wohl auch aus technischen Gründen bis an die obere Rankenwindung herangezogen, weil sie sonst abbrechen würden. Dies Verfahren läßt sich durchgehend bei den abstehenden Gliedmaßen der Tiere beobachten, den Hörnern der oberen Ziegenböcke, dem Kamm der Pfauen, dem Horn des Stieres usw. Alle diese Teile sind in irgend einer Weise mit der zunächst liegenden Ranke verbunden.

Haben wir aber erst einmal die charakteristischen Formen der Springmaus erkannt, so dürfen wir sie auch nicht mit den langohrigen Tieren verwechseln, welche sich in dem Rankenornamente der Seitenlehnen finden; das sind Hasen, die der kurze Schwanz kennzeichnet, denn der lange Schwanz der Springmaus ist ihr ganz wesentliches Attribut: er dient ihr »zur Erhaltung des Gleichgewichtes« und ist wie bei dem Känguruh stets nach hinten gerichtet. Schon die Alten hatten diese Beobachtung gemacht und nannten deshalb dies Tier, weil es sich nur mit den Hinterbeinen fortbewegt, geradezu »Dipus«. Hier hat der Verfertiger sogar mit besonderem Nachdruck auf den so wichtigen Schwanz des Tieres hingewiesen und dabei seinem Humor die Zügel schießen lassen. Denn in demselben Augenblick, wo das drollige Geschöpf vorbeizuhuschen hofft, beißt ihm ein tückischer, im Hintergrunde lauernder Fuchs mit seiner groben Schnauze derb in den Schwanz. Verlangt man einen deutlicheren Beleg dafür, daß der wie alle Ägypter den Spaß liebende Bildschnitzer gerade dieses Tier und kein anderes hat darstellen wollen? Füchse fressen Mäuse! — Daß ein solches Wesen, von welchem BREHM sagt »es gäbe kaum ein anmutigeres Geschöpf«, durch die

[1]) Vgl. BREHMS Tierleben (Leipz. 1890 [2]), II, 478 ff.

Zierlichkeit der Bewegungen auch den Darstellungstrieb des Künstlers reizen mußte, liegt schon an und für sich nahe. Wenn es uns trotzdem so selten begegnet, so liegt das daran, weil das Gebiet der nur die Wüste bewohnenden Springmaus so eng begrenzt ist: es ist Nordafrika und der Wüstenstrich Westafrikas, auch die Steppen, die an das schwarze Meer grenzen [1]); also ist es klar, daß sein Erscheinen auf Bildwerken nördlicheren Fundortes ebenso unmöglich wie auf ägyptischen naheliegend ist. Es will mir nicht gelingen, aus unserem Antikenvorrat eine Darstellung der Springmaus zu finden, die auf ein anderes Land hinwiese. Wohl aber begegnet sie auf Münzen von Kyrene der Sammlung IMHOOF in Winterthur, meist an einer Silphionstaude naschend [2]), auch auf einer Tetradrachme von BARKE (im britischen Museum) [3]), und in beiden Fällen zeigt sich, daß der Künstler eine deutliche Vorstellung vom Körperbau dieses Tierchens gehabt hat; die langen Unterglieder der Hinterbeine, das bezeichnende Hocken auf diesen und auf dem fest auf den Boden gestemmten Schwanz, die verkümmerten Vorderpfoten, die langen Ohren, das zierliche Köpfchen lassen darüber gar keinen Zweifel und verhindern jede Verwechselung etwa mit einer Maus. Ist aber das Erscheinen der Springmaus nur auf Bildwerken nachweisbar, die auf ägyptischen Einfluß hinweisen, so liegt, meine ich, darin wirklich ein ausschlaggebender Grund für die Herkunft auch unserer Kathedra aus Ägypten.

[1]) Nach dem Fundbericht des Jahres 1907 im Jahrb. d. arch. Inst., XXIII (1908), Anz. 162 befindet sich die Darstellung einer Springmaus auf einem von zwei Hähnen gezogenen Wagen auf einem Jaspis der K. Eremitage in St. Petersburg, und dieselbe Darstellung soll sich auf einem Steine der Sammlung Novikoff in Kertsch wiederholen. Durch die Liebenswürdigkeit, mit der mir Hr. Prof. PHARMAKOWSKY in St. Petersburg je einen Abdruck der beiden Steine übersandt hat, bin ich in Stand gesetzt die beiden Darstellungen genau zu prüfen. Ich kann nicht finden, daß die Abzeichen der Springmaus hier zu erkennen sind, nicht einmal auf dem größeren Steine aus Kertsch. Weder hat der Schwanz die charakteristische Länge und die Quaste am Ende, noch das Ohr die eigentümliche Form, noch auch zeigt sich bei den Hinterbeinen die Länge des Fußes wie beim Känguruh. Dazu kommt, daß die Haltung der Zügel mit den vorgestreckten Vorderpfoten in keiner Weise der Natur des Tieres entspricht. Der launige Künstler, der eine Springmaus dazu, wie zum Schwingen der Peitsche, für fähig hielt, kann eine Springmaus nie gesehen haben. Gerade die Verkümmerung der beiden Vorderpfoten, mit denen sie höchstens die Nahrung zum Munde führen kann, macht sie ungeeignet zu solcher Leistung. Ich erkenne in der Darstellung der beiden russischen Steine daher nicht die Springmaus, sondern den sog. Siebenschläfer oder die Haselmaus, die sehr oft auf geschnittenen Steinen in ganz ähnlicher Haltung vorkommt, bald von einem, bald von mehreren Hähnen gezogen. So bei IMHOOF-BLUMER u. KELLER, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klass. Altertums (Leipz. 1889), Taf. XVI, 23 (Paste aus Prag), XXI, 46 (roter Jaspis aus München). Man vergleiche auch die von Hähnen teils aufgeschnappten teils im Wagen gezogenen Mäuse auf geschnittenen Steinen der Berliner Sammlung bei A. FURTWÄNGLER, Beschr. d. geschn. Steine im Antiq. von Berlin (B. 1896), 3275, 3281, 7905; auch der umgekehrte Vorgang, ein Hahn von zwei Mäusen gezogen, ebenda 1907.

[2]) Abb. IMHOOF-BLUMER u. KELLER a. O., II, 5.

[3]) Abb. IMHOOF-BLUMER u. KELLER a. O., VI, 35.

14. VERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN BESPROCHENEN BILDWERKE UND SCHRIFTSTELLEN.

I. Bildwerke

A. der Malerei

1. Miniaturen: Florenz, Bibl. Laur., Rabulaskodex 210, 224. — München, Nationalmus. Nr. 244 209. — Rom, Bibl. Vatic., Barberini VII 224; Kosmas Indikopl. 224. — Rossano, Cod. R. 213.
2. Mosaiken: Ravenna, S. Apollinare Nuovo 120, 217; Baptisterium der Arianer 225; Mausoleum der Galla Placidia 164, 224, 231 A. 2; Baptisterium der Orthodoxen 120, 237; S. Vitale 242. — Rom, S. Sabina 118 A. 2.
3. Tongefäße: Athen, École franç. 241. — Berlin, Museum rf. Krater Nr. 3011 254 A. 3, rf. Amphora Nr. 3241 216, Hieronschale 2290 274. — Bologna, Museo civico, Kodrosschale 108. — Konstantinopel, Sk. v. Klazomenai 248. — Neapel, Museum, Chachrylionvase 165 A. 4. — Orvieto, Unterweltsv. 148. — Paris, Louvre, Antaiosschale 108.
4. Wandgemälde: Pompeji, Haus des L. Caecilius Jucundus 111.

B. der Plastik

1. Reliefs von
a) Sarkophagen: St. Aignan, Alkestissk. 245. — Algier, Sk. aus Dellis 211. — Arles, Mus. lapidaire 107, 109, 132 A. 1, 138, 170 A. 3, 217, 227, 227, 232, 249 A. 6; St. Trophime 234. — Athen, lyk. Kindersk. 174 A. 3. — Avignon, Musée Calvet 227, 227. — Benevent, Amazonensk. 164. — Berlin, altes Museum, Musensk. 194 A. 1; Sk. Caffarelli 244; Kaiser Friedrichsmus., Sk. a. Kleinasien 113, 221. — Brignolles, Seminar 144 ff. — Cagliari, Musensk. 194 A. 1. — Florenz, Giardino Boboli 170; Pal. Riccardi 129, 194 A. 1; Uffizien, Leukippidensk. 195. — Kephisia, Ledask. 123. — Konstantinopel, Kais. ott. Mus., Sk. v. Sidon 123, 179, 181, Sk. v. Koniah 159 A. 3, Porphyrsk. 203 f. — Krim, Holzsk. 123. — Leiden 217. — London, brit. Mus. 152. — Mailand, S. Ambrogio 136. — Mantua, Museo, Alkestissk., Medeask. 245. — Marseille, Musée archéol. 153, 222, 237. — St. Maximin 227, 227. — München, Glyptothek, Musensk. 112. — Neapel, Museo, Musensk. 128. — Palermo, Kathedrale, Musensk. 187. — Paris, Louvre, Girlandensk. 130, Musensk. 153, Sk. der Livia Nic. 161, Amazonensk. 182 A. 2, Kindersk. 190, Achilleussk. 217. — Perugia 211. — St. Petersburg, Eremitage, Sk. v. Monticelli 147, 159 A. 3. — Pisa, Campo Santo, Musensk. 130 f., Ehesk. 130 f., 162 f. — Ravenna s. Inhalt. — Rom, Studio Altebelli-Zinsler, Marsyassk. 155; Pal. Astolli, Kindersk. 167; Pal. Barberini 244 f; Villa Borghese,

Musensk. 129; Campo Santo 226, Magiersk. 231; Pal. Corsini, Ehesk. 188; Pal. Feoli 146 ff.; Kapitol. Mus., Achilleussk. 131, Prometheussk. 149; Lateran, Museo crist. Nr. 119 103, Nr. 125 103, Nr. 164 108 f., Nr. 171 102, 108 f., Nr. 174 102, Nr. 181 103, 145 ff., Sk. a. d. Prätextatkat. 162 f., Kindersk. 193 f. — Museo prof., Ehesk. 154 ff., Orestessk. 158 A. 2, 166, Kindersk. 167, Musensk. 192 f.; Villa Ludovisi 204; S. Maria antiqua 145 ff.; Pal. Mattei, Hylassk. 182; Villa Medici 182 A. 1; S. Paolo fuori le mura 153; S. Pietro (Grotte Vatic.), Bassussk. 102, 131, 209, 211, 231, 251 u. sonst; S. Pietro in vinculis 226; Pal. Poli 170; Porta S. Sebastiano 194 A. 1; Pal. Torlonia, Ehesk. 129, Marsyassk. 130; Vatikan, Ehesk. 156, Achilleussk. 164, Kindersk. 167, Kindersk. 190 f., Helenask. 243, Konstanzask. 204. — Soissons 217. — Spalato, Hippolytossk. 155. — Vienne 217;

b) anderer Bestimmung aus Stein: Athen, Grabst. 183. — Bar-le-Duc, Grabst. 194 f. — Berlin, Neues Mus., ägypt. Grabst. 134; Antiquarium, hellenist. Gefäß 201 A. 2, Stein mit Mäusen 284 A. 1; Altes Mus., Grabst. v. Chrysapha 241. — Brescia, Museo patrio, Grabst. 214. — Florenz, Uffizien, Ara pacis 111, 244. — Griffoni, Altarwand 243. — Kertsch, Sl. Novikoff, Stein mit Maus 284 A. 1. — Kopenhagen, Ny Carlsberg, palmyren. Grabst. 113 A. 5. — London, brit. Mus., Nereidenmonum. v. Xanthos 216 f., Rel. v. Phigalia 273. — Madrid, Puteal 188. — Neapel, Museo reale, Orpheusrel. 179. — München, Jaspis mit Maus 284 A. 1. — Paris, Louvre, Mitrasrel. 111, Grabm. der Myrrhine 179. — St. Petersburg, Eremit., Jaspis mit Maus 284 A. 1. — Prag, Paste mit Maus 284 A. 1. — Ravenna, Mus. nazion., Familie des Augustus 176; S. Vitale, Erotenrel. 176, Stuckdecke 205. — Rom, Marc. Aurelss., Jupiter 173, Kaiserfigur 212; Pal. Colonna 218; Villa Haig, Arzt 156; Konstantinsbogen 177, 213; Lateran, Mus. prof., sog. Schauspielerrel. 244, Reliefpfeiler 164, Rel. v. Trajansforum 202 ff.; Trajanss., Kaiserfigur 212; Villa Pamfili, Grabst. 168. — Salona, Kapitell 201. — Venedig, S. Marco, Porphyrrel. 249. — Wien, Museum, Gjölbaschirel. 249 A. 1;

c) aus Holz: Rom, S. Sabina, Türrel. 119;

d) aus Elfenbein: Berlin, Kaiser Friedrichsmus., Pyxis 106, 114, 213, 221 A. 3. — Brescia, Mus. patr., Lipsanothek 113. — London, brit. Mus., Passionstäfelchen 119, 249 A. 6, South Kensingtonmus., Menaspyxis 279. — Mailand, Kathedrale, Deckel 210, 274, 281, Diptychon 113; Sl. Trivulzi 113, 119, 246, 249 A. 6, 281. — München, Nationalmus., Tafel mit Himmelfahrt usw. 113, 246. — Ravenna, Museo nazion., Deckel v. Murano 115; Pal. Arcivescovile, Kathedra 163, 250 A. 1, 279 ff.;

e) aus Metall: Abydos, Diadem 185. — Elaia, Diadem 242. — Berlin, Antiquarium, hildesh. Maskenb. 201, Mischkessel 240. — London, Brit. Mus., Tetradrachme v. Barke 284. — Mailand, S. Nazario 106. — Neapel, Museo reale, Apollon 117. — Paris, Louvre, Skelettb. v. Boscoreale 174 f., 150, Kaiser 213. — St. Petersburg, Eremitage, Amphora v. Nikopolis 240. — Pola, Becher 119. — Vaphio, Becher 246 A. 1. — Winterthur, Sl. Imhoof, Münze v. Kyrene 284.

2. Rundbilder: Alexandria, Pantokrator 249. — Berlin, Antiquarium, Alexander 105. — Ildefonso, sog. Antinoosgruppe 111. — Konstantinopel, Hadrian 249. — München, Glyptothek, sog. Otacilia 116, Mädchen 168 A. 5, Eirene 172. — Neapel, Museo reale, sog. Gruppe v. Elektra u. Orest 111. — Rom, Kapitol. Mus., Knabe mit Gans 166, Dornauszieher 112; Lateran, Museo crist., Hippolytos 103, guter Hirt 107, 163; Thermenmus., Gruppe des Menelaos 111; Vatikan, Tiberius 213, sog. Penelope 112, Wettläuferin 112, sog. Hestia 112. — Verona, Museo civico, Mantelfigur 206.

II. Schriftstellen

Seite

Aberkios 165
Ambrosius, de Paradiso, 1, 3 139
» Sermo in f. S. Luciae . . 362
Anthologia lat. II (Buecheler) 481 . 151 A. 1
» » 525 . 137 A. 2
Augustinus, de fide etc., VII 261
Aurelius Victor, Caesar, 39, 4 215

Caesar, de bello g., VII, 47, 5 . . . 216
Cassiodorus, variae epp., III, 19 . . 275 ff.
Claudia Italia 186
Clemens Alexandr., Protrept., p. 27, P. 185 A. 8

Dion, Or., 2, p. 73 184
Dispersit, dedit. etc. 272

ECCLESIA 170
EIPHNH 171
Ephraem (Syrus) 139
Epigr. gr. (Kaibel), 863 . . . . 123 A. 1
» » 2237 . . . 183 A. 6
Epikteta 185

Gelasius (papa) 252
Grabschrift (CIL, VI, 30115) 192
» v. Arles 132
τρηγόρει . . . . . 194 A. 4

Herodotos, I, 45 215
Hilarius (CIL, XII, 949b) 136
Hymni Orph., XII, 13 f. 182
» XXXII 191

IVLIANE 172
Ioannes 267

ΚΛΩΘΩ . . . . . 147 f.
Kynegetika 165
Kyrillos, 11. Homilie . . . . . 229 A. 3

Seite

Lampridius, Alex. Severus, 29 . . . 116
T. Livius, ab u. c. XXIV, 4 217
» XXX, 30, 5 . . 217
Lukas 267
Lukianos, dial. mort., 13, 3 . . . . 105 f.

Marcus 267
Martialis, epigr., X, 46, 6 148
Matteus 267

Officium exseq., 425 . . . . . 251 A. 1
Oppianos, Halieutika 165

Pausanias, descr. Gr., II, 35 . 184 A. 1
Paulinus v. Nola, ep., XXXII, 11 . 135, 251
» » » 14 . . . 140
Petronius Arb., cena Trim., 71 . . . 169
Pindar, Threnoi (O. Schr., p. 318, 129) 185
Platon, Krat., p. 118 . . . . . 191 A. 1
» Polit., 363, d 181
Plautus, Amphitr., I, 1, 100. 217
Plutarch, ne suaviter quid. vivi posse etc. 180
» Inst. Laced., 16, p. 238 B . 184
» Consol., IV, 464 185
Aur. Prudentius, Kathem., III, 166. 135 A. 4
» » X, 160 ff. . . 140
» Passio Laur. . . . 265 ff.
» Perist., III, 161 ff. . . . 140
Psalm 104, 2. . . . . 264 A. 4

Stesichoros (Bergk), VIII, 5 f. . . . 137
Susanna 228

Trebellius Pollio, Trig. tyr., 14, 4 . 106

Vanth 148
Vergilius, Aen., VI, 653 ff. . . . . 136 f.

ξύλον τῆς ζωῆς . . . . . 135 A. 3

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN IN LEIPZIG

In meinem Verlag ist ferner erschienen:

POMPEJI
IN LEBEN UND KUNST

VON

AUGUST MAU

2. VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

Mit 304 Abbildungen im Text, einer Titelgravüre und 13 zum Teil in Duplexautotypie gedruckten Tafeln sowie 6 Plänen. gr. 8°

Geheftet Mk. 17.—. In Liebhaberhalbfranzband Mk. 20.—

In formvollendeter Darstellung bietet Prof. Mau in seinem klassischen Werke allen Gebildeten das, was wir heute über Pompeji, soweit es von der Asche und dem Staub der Jahrhunderte befreit ist, wissen. Der Verfasser hat in seinem mustergültigem Werke auf jeden gelehrten Apparat verzichtet und alle Phantasiegebilde, wie sie nicht selten aufgetaucht sind, vermieden; Rekonstruktionen wurde nur Raum gewährt, wo es mit Sicherheit oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit geschehen konnte. *Maus Pompeji-Werk*, das eine seinem Inhalte würdige *vornehme Ausstattung* erhalten hat *und mit zahlreichen neuen vortrefflichen Abbildungen geschmückt ist, darf als die bedeutendste und im besten Sinne populäre Erscheinung über die Totenstadt bezeichnet werden.*

»Mit deutscher Gründlichkeit, mit ebensoviel Geschmack wie peinlichster Gewissenhaftigkeit ist alles dargestellt, was uns Pompejis Straßen und Häuser und Tempel erzählen: Maus Buch ist die Beseelung der wiedererstandenen Colonia Venerea Pompeianorum, es macht die Steine reden und verleiht den Wandgemälden — hier und im Museum zu Neapel — eine frische Sprache. Wer Pompeji richtig kennen lernen will, der muß Mau studieren, und wer es nie von Angesicht schauen kann, dem ersetzt das klassische Werk »Pompeji in Leben und Kunst« die Reise. *Antiquitäten-Rundschau.*

»Wenn es Mau innerste Befriedigung gewährt haben mag, die Summe stiller, emsiger Lebensarbeit weitesten Kreisen vorzulegen, so darf die deutsche Wissenschaft stolz darauf sein, daß sie durch seine Hand ein nach dem heutigen Stande der Forschung und der Technik abschließendes Werk über die geheimnisvolle Totenstadt geschaffen hat, nicht nur für Fachgenossen, sondern für die ganze gebildete Welt.«

Zeitschrift f. Österr. Gymnasien.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01759 5493